This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

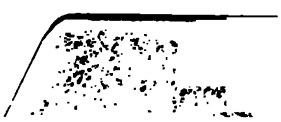
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

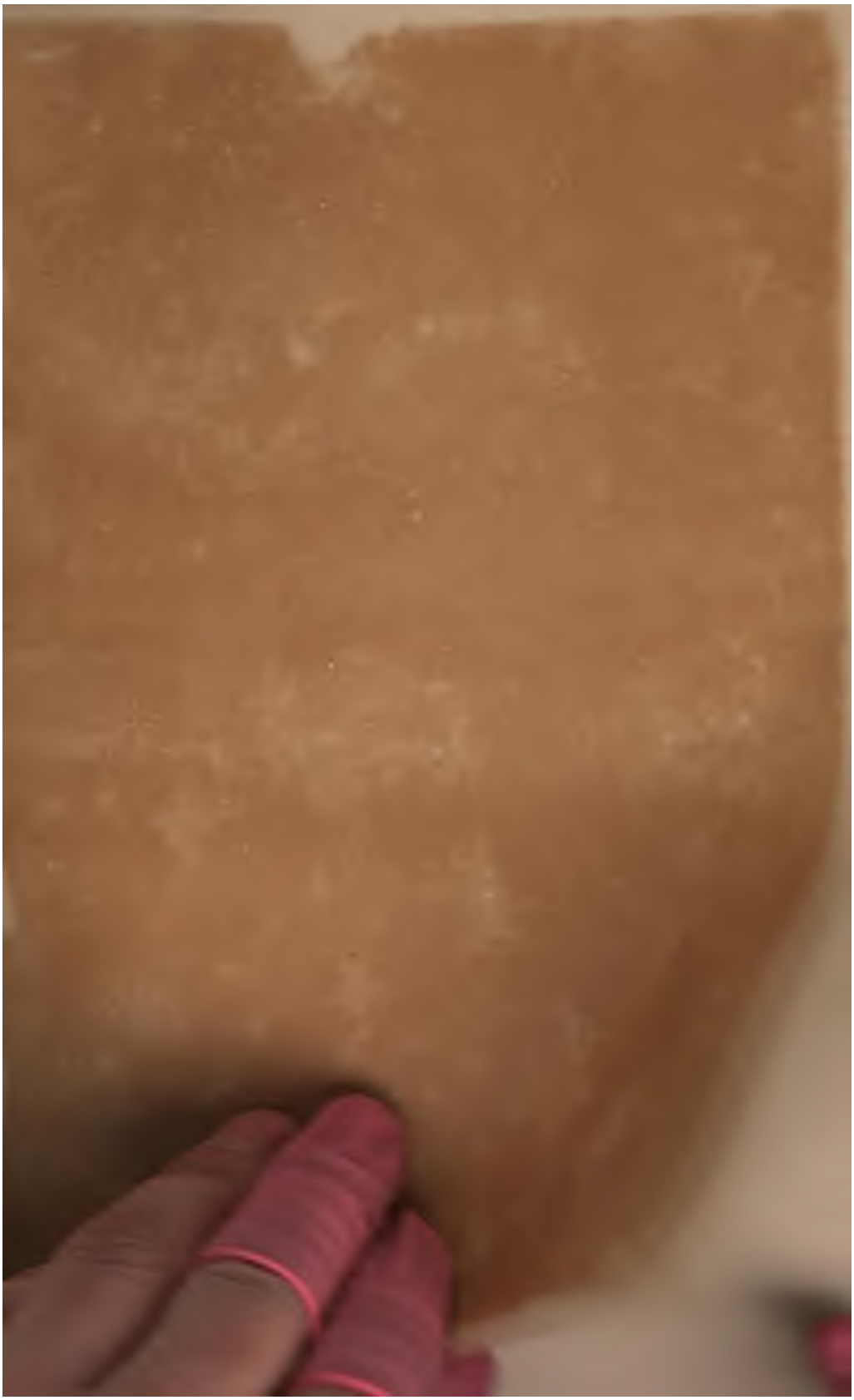
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

6000290101





Triſtan und Iſolde

nach

Sage und Dichtung.

Ein Skizzenbild.

Zur Einführung in das Drama

Richard Wagner's.

Von

Franz Carl Friedrich Müller,

Regierungsrath in Weimar.

München

Chriſtian Kaiſer

1865.

Buchhandlung
von Caesar Fritsch,
Theatinerstrasse No. 44
in München.

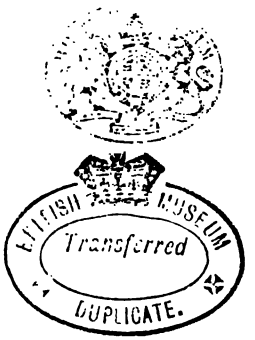
39 b. d. 19

Triſtan und Iſolde

nach

Sage und Dichtung.

Uns iſt noch heute gern vernommen,
Süß und immer neu
Ihre minnigliche Treu',
Ihr Lieb' und Leid, ihre Wonn' und Noth.
Gottfried von Straßburg.


BRITISH MUSEUM
Transferred
DUPLICATE.

Triſtan und Iſolde

nach

Sage und Dichtung.

Ein Skizzenbild.

Zur Einführung in das Drama

Richard Wagner's.

Von

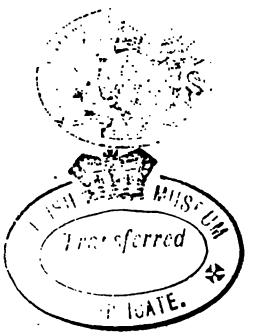
Franz Carl Friedrich Müller,

Regierungsrath in Weimar.

München

Chriſtian Kaiſer

1865.


Transferred

BODLEIAN
31·12·1901

Seiner Majestät

Ludwig II.

König von Bayern

in allertiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Das nachstehend Dargebotene ist keine gelehrte oder kritische Arbeit. Hätte auch der Verfasser den Beruf hierzu gefühlt, so würden die selbstgestellte Aufgabe und das gesteckte Ziel Derartiges ferngehalten haben. Es galt ihm etwas anderes: dasselbe, um was es sich ihm bei den früheren Schriften über Richard Wagner's „Tannhäuser" (1853) und „Ring des Nibelungen" (1862) handelte. Wie diese Dichtungen, wie sein

„Fliegender Holländer" und „Lohengrin", so ist auch Wagner's Tristanwerk dem Boden der Sage entsprossen, die einst das Volk selbst dichtete, mit einem tiefen Sinne, der späteren Geschlechtern nicht selten abhanden gekommen. Sie haben sich daran ergötzt, daran erfreut, aber oft nur leichthin an ihrem Rande genippt, ohne auf den Grund hinab zu blicken.

Gemeinsames Eigenthum aller gebildeten Völker, ist dennoch die Sage von Tristan und Isolde vielleicht eine der im Laufe der Zeit am wenigsten durchaus verstandenen, ja, in ihrer reineren Ursprünglichkeit öfter getrübten. Dies Loos fiel auch dem mittelalterlichen deutschen Dichter, der sich ihrer bewußtvoll bemächtigte und mit schöpferischer Kraft zur Höhe des Kunstwerks sie erhob. Sein schönes Gebilde hat man genossen mit dem Gaumen sinnlichen Behagens, oder rein ästhetischen Geschmacks, seine Darstellung als solche, seine Kunst auf sich wirken lassen, sie empfunden und bewundert, theils ohne den innersten Kern zu ahnen, theils ohne ihn von der Schale recht loszulösen.

Die vornehmlichste Absicht, welche mich bei Bearbeitung und Darbietung gegenwärtiger kleinen Schrift

leitete, war, auf ein faſt ſo gut wie noch unerkanntes großes Dichtwerk unſerer neueſten Zeit den Blick zu lenken, dergeſtalt, daß ſein Verſtändniß jetzt ſchon etwas tiefer greife, als bis zur Oberfläche, der ſo beliebten und ſo bequemen.

Zu dieſem Behuf vorzugsweiſe geeignet bot ſich derſelbe Weg dar, den ich hauptſächlich bei der Schrift über Wagner's Nibelungenwerk eingeſchlagen: an der Hand der Sage in ihren Spuren und ihrem lebendigen Gehalt zum Drama vorzudringen, deſſen bezügliche auf ihr beruhende und ſie vorausſetzende Punkte durch gedrängte Vorführung dieſer Sage klar zu machen und ſo gleichſam das Band aus ihr in das Drama hinüberzuleiten, in letzteres ſelbſt aber vermittelſt ſeiner Analyſe ſo weit einzudringen, als es dermalen möglich.

Der Zeitpunkt, wo das Dichtwerk Richard Wagner's: „Triſtan und Iſolde" von der Stelle wirkt, die ihm gehört, — der Bühne — iſt jetzt eingetreten; München hat die ſchöne, die entſcheidende That gethan, Dank dem erhabenen König Bayerns! Der zehnte Juni 1865, an welchem das Königliche Hof- und National-Theater dieſer ächten großen Kunſtſtätte

das Werk zuerst in das Leben führte, wird in den Annalen der Kunst unvergänglich verzeichnet bleiben. Nicht minder wird es der große Erfolg, der ihm durch sich selbst und dann durch die ausführenden Kräfte — voraus das Künstlerpaar Schnorr von Karolsfeld und der eminente beseelte Tonkörper eines Münchener Orchesters, unter der meisterlichen Leitung von H. v. Bülow, neben anderen höchst achtungswerthen künstlerischen Elementen — von einem Publikum wurde, das zu erkennen, zu fühlen, zu würdigen weiß, von einem Publikum, dem hohe Ehre gebührt!

Den Weg bis dahin, wo diese Schöpfung ihren Strom weiter hinaus in die Welt ergießt, wo ihr lebendiger Odem weiter wehen wird, ihn möchten die nachfolgenden Blätter ein wenig mit anbahnen, indem sie vorbereiten, um den Genuß zu erhöhen, und zugleich, wie angedeutet, das Auge auf die in Sage und Epos rinnenden Quellen, und zwar in populärer Darstellung, zusammenfassend lenken.

Zu erschöpfen vermag, selbstredend, gegenwärtiger Beitrag nicht, weder nach der einen, noch der anderen Richtung hin. Er kann kein ausgeführtes Gemälde,

er soll nur ein „Skizzenbild" sein. Der Zweck desselben ist erreicht, seine Bestimmung erfüllt, wenn seine Umrisse die Linien einigermaßen ziehen helfen, aus denen sich das große farbenreiche Gemälde der Wort- und Tondichtung selbst dem ganzen deutschen Publikum entfalten wird.

Meine kleine Arbeit als solche aber anlangend, darf ich mich mit einem Besseren — mit Lessing — trösten, eines Zieles mir bewußt zu sein, hinter dem man auch noch weiter mit Ehren zurückbleiben kann.

Weimar, am fünf und zwanzigsten August 1865.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	I
I. Zur Einleitung	1
II. Der französische Prosaroman	10
III. Der deutsche Prosaroman (Deutsches Volksbuch)	53
IV. Gottfried's Epos	72
V. Beziehungen und Deutung der Tristansage	93
VI. Richard Wagner's Drama	102
1. Die Handlung und die Charaktere.	
2. Die dichterische Form	
3. Das Musik-Drama und die Musik des Drama's.	
VII. Rückblick	257
Anmerkungen	269

I.

Zur Einleitung.

Das hohe Lied der Liebe, das ewige, uralte und ſtets junge, das unerſchöpfte und unerſchöpfliche, — wie oft, in wie viel Zungen, in wie viel Weiſen und Formen iſt es erklungen! Reizender, duftiger und ſinniger nicht, als von den blühenden Lippen des Straßburger Sängers, des urkundlichen „Meiſters“ Gottfried. Die dichteriſche Urkunde ſeiner Meiſterſchaft heißt — wer kennte ſie nicht oder hätte ſie nicht nennen hören? — Triſtan und Iſolde. In dieſen zwei Namen ruht und keimt eine wunderbare Welt. Sie iſt auch diejenige eines andern deutſchen Dichters und Meiſters, der ſie von neuem aufſteigen ließ in Wort und Ton.

Nicht die Erfindung: die Geſtaltung macht den Dichter. „Der Stoff als ſolcher iſt ein Todtes, die

dadurch ausgesprochene Idee das wahrhaft Lebendige und des Dichters allein Würdige", sagt ein rechtes Wort San-Marte's, wie das frühere Schiller's: Nicht der Stoff, die dichterische Belebung ist das Wirkende. Nirgends mehr, als bei der Tristansage tritt diese Wahrheit zu Tage. Es gilt dies bei Gottfried von Straßburg, es gilt bei Richard Wagner, dem Schöpfer des neuesten, tiefsten Tristangedichts. Beide fanden längst Bekanntes vor; beide gebaren es, jeder in seiner Art, jeder mit seiner Kraft, zu frischem Leben.

Tristan und Isolde ist eine uralte, im Morgenlande vornehmlich bei den persischen Stämmen noch mannigfaltig lebende Dichtung, im Abendlande besonders im Keltenthum, der galischen, namentlich walisischen Poesie einheimisch, neben der vom heiligen Gral, mit welcher sie in manche Berührung gebracht worden, eine der berühmtesten, durch die ganze romantische Poesie des Mittelalters und durch unzählige englische, französische, italische, spanische, norwegische, dänische, deutsche und slavische Bearbeitungen in Vers und Prosa gegangen, eben weil eine der ursprünglichsten und sinnvollsten. Eine von den wenigen Sagen ist Tristan und Isolde, die nach Mone's Ausdruck allen Völkern in Europa bekannt und von allen mit Liebe aufgenommen worden, — die Bürgschaft eines großen, allgemein ergreifenden und leicht faßlichen Inhalts.

Sie erscheint aber vor allen in der altdeutschen

Poesie als die höchste und vollkommenste Blüthe des eigentlichen Minnegesanges, und Gottfried's großes Gedicht ist, wie sein Fortsetzer Ulrich von Türheim sagt, „der Minne Ziel", der ächte Kodex der Minne, das eigentliche Buch der Liebe.[1])

Tristan, nebst Parzival, Erek und Iwein aus den Sagen des so genannten bretonischen Fabelkreises hervorgewachsen, sie sind das treueste Abbild von dem ritterlichen und höfischen Leben zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts.[2])

Der Held Tristan selbst aber, dessen Abenteuer bereits alte britische Barden sangen, dessen Gestalt das Reich der Dichtung im Schmuck, in der Füll' und Farbe der Jugend und Schöne, der Anmuth und Kraft zeigt, dessen Anfang und Ende, dessen Name und Natur, dessen Wollen und Walten Verkündiger, Abbild und Symbol der Trauer und Freude, des Weh's und der Wonne, des Leid's und der Lust, der Schwäche und Stärke, des Wechsels und Wandels, der Ebbe und Fluth des Menschenherzens und Menschenlebens mit ihren tausendfältigen Abstufungen, Phasen und Konflikten, düstren und heiteren Strahlenbrechungen, Glätten und Falten, — seine Person als solche, sein geschichtliches Bild reicht zurück in graue Zeiten, nebelhaft und schwankend gleich den meisten der Helden unserer großen dichterischen Urkunden.

Galische Ueberlieferungen, von Owen bei Walter

Scott[3]) mitgetheilt, versetzen Tristan in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung als Zeitgenossen Königs Artus (Arthur), des Herrn der Tafelrunde. In den alten Triaden der walischen Barden ist Trystan, auch Drystan, d. h. der Stürmische, in Leidenschaft zu Essylt, der Frau seines Oheims Mark Meirzian entbrannt. Sie zählen Trystan neben Caswallawn und Kynon zu den „drei feurigen Liebenden" der Insel Britanien. Er selbst ist ein großer Barde — wie denn fast alle späteren Dichtungen Tristan als Meister im Gesang und Saitenspiel preisen. So singt Gottfried von Straßburg (V. 19200 ff.):

Tristan machte und erfand
Zu jeglichem Saitenspiel
Leiche und guter Noten viel,
Die wohl geminnt sind weit und breit;
Er fand auch zu derselben Zeit
Den edlen Leich Tristan genannt,
Den man in allem Land
So lieb und werth hält, der besteht
Bis diese Welt dereinst vergeht.

Ein Verzeichniß der alten britischen Barden nennt aus dem Jahre 520 Thrystan, Tallwch's Sohn, Schüler Merddin's und Hauptheldeu an Artus' Hofe, und eine andere Nachricht läßt ihn bei Artus, der selber ein Barde, in dieser Kunst mit dem Helden Lwarch wetteifern.

Die Frage nach der Heimat unſers Triſtan erſcheint in den Dichtungen und ihren proſaiſchen Ausläufern eine getheilte. Britanien und die Bretagne (Britannia minor, das Armorica der Römer) ringen um den Preis. Der Zuſammenhang beider Länder durch Abſtammung und Beherrſchung macht dies natürlich. Bretagne und Cornwall hatten im Altfranzöſiſchen denſelben Namen Cornouailles, und waliſiſche und bretoniſche Sagen greifen gegenſeitig in einander über. Ein Theil der die Artusſage mit aufnehmenden Dichtung weiſt ihm das Vaterland Britanien zu; ſo die alten Bardenlieder und neben ihnen das altengliſche Gedicht des Thomas von Erceldoune, welches Ermonie — Ar-mon, das der Inſel Mona gegenüberliegende Land, oder die Erminſtraße tiefer im Lande — ſeine Heimat nennt; ſo die engliſche Proſa des Triſtanromans, die ihm Lyons in Cornwall als Vaterland zuſpricht.

Den meiſten anderen Dichtungen — wie dem altfranzöſiſchen Gedichte (bei Gottfried's Werken von Hagen Bd. 2, S. 243 ff.), der altfranzöſiſchen Proſa, dem alten deutſchen Dichter Eilhart von Oberg, der altdeutſchen Proſa daraus und Eſchenbach (Parzival 2169) — gilt Triſtan für einen bretagniſchen Helden, ſeine Heimat die Stadt St. Paul de Leon an der Nordküſte der ſagenreichen Bretagne im jetzigen Departement Finisterre, deren Urſprung noch vor das 6. Jahrhundert

versetzt wird; er heißt deshalb Tristan Leonnois. Auch Gottfried (V. 325) gedenkt der Meldung „Vieler", die das Land seines Vaters Rivalin Lohnois nennen („künik über daz lant ze Lohnoys"), obwohl der Dichter selbst nach seiner Quelle: Thomas von Britanien, als das Vaterland Tristan's Parmenien bezeichnet, das außer bei dem Titureldichter sonst nirgends anders vorkommt und auch in die Bretagne, an deren Nordwestküste, versetzt wird. [4])

Als sein Heimatland mütterlicher Seits aber steht in allen dichterischen Urkunden Cornwall (Cornwallis) unangefochten da: Tristan's Mutter ist Marke's, des Königs von Cornwall, Schwester. Cornwall ist auch der Hauptschauplatz seines thaten- und wechselreichen Lebens und der Bewahrer der ihm gewidmeten Denkmale: der Minnehöhle bei der Stadt Tintajoel, zwei Tagereisen davon, wie Gottfried sagt, mit der, alter Tradition nach, von Riesen erbauten Königsburg; einer Kapelle auf dem Felsen, Tristansprung, wo Tristan, laut des altfranzösischen Gedichtes, dem ihm bereiteten Feuertode durch den Sprung in's Wasser entging, und seine und Isolde's Grabstätte im Marienkloster; wie denn, nach einer irländischen Chronik, auf dem Walle zu Dublin ein Isoldens-Thurm (Isodds-towre), auch in der Nähe eine Isoldens-Kapelle (Isodds-chappel) und ein gleichnamiges Dorf stand, — lauter Beweise für die Volkseigenthümlichkeit der ganzen Sage. Fügen

wir noch hinzu, daß, nach einem alten englisch-normännischen Gedichte in einem Handschriftsbruchstück des 12. oder 13. Jahrhunderts, Isolde der St. Samsons-Kirche in Tintajol ein kostbares Altargewand geschenkt hat, das „noch daselbst vorhanden sei", daß ferner in einer alten im Tower zu London bewahrten Urkunde vom J. 1207 der englische König Johann ohne Land bekennt, nebst vielen anderen einzeln aufgeführten Krönungskleinodien auch das Schwert Tristan's empfangen zu haben. —[5])

Es gehörte in Frankreich zur Bildung eines Dichters, die Sage von Tristan zu wissen; für einen Ignoranten galt Der, dem sie unbekannt.[6]) Die Troubadours faßten Tristan auf als die höchste Liebe, als Beispiel, Lehre, Warnung und Schicksal. Größeres konnte man nicht sagen, als daß man geliebt werde wie Tristan, daß man von der Geliebten mehr Freuden als er von Isolde empfangen. Der Liebe Leid, Verschwiegenheit und Treue hatte in Tristan das größte Beispiel; aber auch der zauberische Liebestrank, die Raserei und Thorheit, die Eifersucht, Trennung und der Tod durch Liebe waren in seiner Sage als Warnung und Schicksal vorgezeichnet. Tristan's Begebenheiten sahen die Dichter als das Vorbild ihres eigenen und jedes menschlichen Lebens an, das mit Lieb' und Leid anfängt und aufhört.[7])

Die Tristansage fand vor Gottfried ihre tiefere

und reichere Ausbildung wohl zumeist in den alten nordfranzösischen Liedern und Romandichtungen, die sich übrigens nicht auf die Tristansage allein beschränkten. Diese Romandichtungen, ursprünglich lateinisch geschrieben, wurden im 12. Jahrhundert in England, welches in seinen oberen Ständen die Sprache der Normandie redete, und wo wahrscheinlich auch die meisten lateinischen Originale der romantischen Dichtungen entstanden, in französische Prosa übersetzt und diese prosaischen Uebersetzungen noch in demselben Jahrhundert in französische Verse gebracht, letztere aber im 14. Jahrhundert auf's neue in französische Prosa aufgelöst. — [8])

Dies Wenige vorausgeschickt — eine in kurze Züge zusammengedrängte Uebersicht der einschlagenden Einleitungs- und Anknüpfungspunkte für unsere Sage — mit nochmaliger Hindeutung auf die oben berührte Gemeinsamkeit der nordfranzösischen Ritterdichtungen in beiden Britanien, darf es als nächster Zweck unserer Aufgabe bezeichnet werden, auf die beiden in den romanischen und germanischen Landen bekanntesten und verbreitetsten Tristan-Erzählungen, sodann auf Gottfried's von Straßburg Gedicht den Blick zu lenken. Denn wie es zum Verständniß und zum klaren Erkennen der Dichtung, mit welcher wir uns vornehmlich zu beschäftigen haben, überhaupt dienlich und förderlich, ja nöthig erscheinen mag, die Fabel nach ihrem Grundstoff und Geflecht, nach ihren im Laufe der Zeit ausgebildeten Haupt-

richtungen und Hauptströmungen zu betrachten und zu verfolgen: so stellen sich diese Beziehungen für den Kreis der Leser, dem hauptsächlich gegenwärtige Schrift gewidmet ist, am einfachsten in den drei großen eben genannten Vorlagen dar und fassen sich in ihnen wie in einem Brennpunkte zusammen.

Die alten Gedichte, die Quellen, aus denen die zwei großen Volksbücher — das französische und das deutsche — mit mehr oder weniger Verständniß und Kraft schöpften, erwuchsen und sich in die Nation ergossen, sind uns theils überhaupt nicht mehr, theils nicht als Ganzes erhalten. Zwar sollte auch Gottfried's Dichterwerk leider ein unvollendetes, ein Bruchstück bleiben, ein Loos, welches auch Immermann's Drama theilte, (Bruchstücke an sich, wie die anderen Dichtungen Fragmente durch die Zeit); — allein seine hohe Bedeutung selbst und dann die Thatsache, daß es von anderen pietätsvollen Händen nach Gegenstand und äußerer Form Ergänzung und Abschluß gefunden, rücken es uns in ewig warme Nähe. —

II.

Der französische Prosaroman.

Wir haben es in dieser Urkunde mit einem Werke zu thun, dessen Ausgangspunkt und theilweise Grundlage im Bereiche des Gral- und des Artus-Sagenkreises ruhen. Sein Verfasser nennt sich selbst. Es ist Lucas von Gast, Herr der Burg Gast bei Salisbury (Luce. chevalier, seigneur du chateau de Gast). Er schreibt, sagt er, das Ritterbuch in französischer Sprache, obwohl England sein Vaterland und seine Sprache mehr nach englischer als wälscher Weise sei; er übertrage die Geschichte Tristan's, des hervorragendsten und herrlichsten Ritters neben Lanzelot und Galahad, aus dem alten großen lateinischen Buche von Gral,[9]) aus dem Jahre 717, dessen unbekannter Verfasser sich als einen Priester bezeichnet.

Sein eigen Buch entstand im 12. Jahrhundert unter König Heinrich I. von England, seinem Verwandten, und erschien zuerst im Druck zu Rouen 1489. Die Troubadours und Chansonniers des 13. Jahrh. beriefen sich häufig auf diesen Roman, der bei ihnen hoch in Ehren stand. Der um die altromantische Literatur seiner Landsleute hochverdiente Graf von Tressan (1705—1783) machte das weitschichtige alte Ritterbuch zum Gegenstand einer verkürzten Bearbeitung, welche zuerst die Bibliotheque universelle des Romans (Paris 1776 — Avril — Vol. I. p. 53—238) brachte. Ihr folgen wir bei der nachstehenden zusammengefaßten Erzählung. [10])

Joseph von Arimathia brachte nach alter Tradition den heiligen Gral — die wunderthätige Schale, aus einem Edelstein gefertigt, deren sich Christus beim Abendmahl bedient und worin Joseph das Blut des gekreuzigten Heilands aufgefangen hatte — mit nach Britanien, den Schauplatz seiner Bekehrung des Volks zum Christenthume. Das heilige Gefäß hinterließ er seinem Bruder Bron, ihn zu dessen Hüter einsetzend. Der älteste von den zwölf Söhnen Bron's weiht sich dem Dienste des Gral, zehn andere werden von ihrem Vater und ihrem Oheim vermählt, der zwölfte aber, Sadoc, will die Welt sehen und zieht auf Abenteuer aus, die ihm denn auch nicht fehlen. Seiner Ehe mit Chelinde, der Tochter des Königs von Babylon, ent-

ſprießt ein Sohn, Apollo der Abenteuerliche genannt, ein berühmter Ritter. Im Kampfe tödtet er unwiſſend ſeinen Vater, wird dann von Luces, König von Leonois, zum Nachfolger ernannt und herrſcht hier friedlich und geliebt. Gleichfalls unwiſſend vermählt er ſich, ein zweiter Oedipus, mit ſeiner Mutter Chelinde. Ein wunderbarer Greis, der heilige Auguſtin, Englands Apoſtel, enthüllt dem Paare ſeinen Greuel; der König iſt erſchüttert, die Königin zweifelt. Der Scheiterhaufen, welcher den Greis verzehren ſoll, wird von einem himmliſchen Thau ausgelöſcht, während Blitze die Königin in Aſche verwandeln. Apollo verbindet ſich mit dem König von Cornwallis, einem Heiden, der, wie früher Apollo, zum Chriſtenthum übertritt; beide vermählen ſich mit zwei Schweſtern, Töchtern edler Barone ihrer Länder.

Nach mehreren Geſchlechtsfolgen aus Apollo's Stamme wird Meliadus, König von Leonois, geboren. Seine Gemahlin war Iſabella (Eliſabeth), die Tochter des Königs Felix von Cornwall und Schweſter Mark's, der bald ſeinem Vater in der Regierung folgte. Eine benachbarte Fee entbrannte in Liebe zu Meliadus, lockte ihn auf die Jagd und entführte ihn. Iſabella, in Verzweiflung über den Verluſt ihres Gemahls, deſſen Frucht ſie im Schooße barg, eilte mit ihrem Stallmeiſter Gouvernail (Curwenal) und einer ihrer Jungfrauen von dannen, den Verlorenen zu ſuchen. In einem Walde

überfielen sie die Nacht und die Wehen, und nach langen Schmerzen gebar sie einen schönen Knaben. Da sie ihre Kräfte erlöschen und die Nähe des Todes fühlte, ließ sie sich ihr Kind reichen, schloß es in die Arme, benetzte es mit Thränen und sprach zu ihm: „Sehr verlangte es mich nach dir, mein Sohn. Ich sehe in dir das schönste Kind, dessen je eine Mutter genas. Mir aber frommt deine Schönheit nicht, denn ich sterbe an dir. Traurig kam ich daher, traurig gebar ich dich, in Trauer begrüße ich dich, traurig ist das erste Fest, so ich dir bereite, und traurig sterbe ich wegen dir. Da du nun in Trauer zur Welt kamst, soll dein Name auch Tristan — Trauriger, Schmerzensreich — sein.“ Nach diesen Worten küßte sie ihn und verschied.

Gouvernail und das Edelfräulein nahmen sich der Waise redlich an, waren aber in großer Sorge, sie zu nähren, als ihnen der Zauberer Merlin erschien. Nachdem er den Zauberbann des Meliadus gelöst, befahl er der Obhut des treuen Gouvernail den jungen Tristan, als einen der drei künftighin berühmtesten Ritter der Tafelrunde. Meliadus erzog sorglich den Knaben, Gouvernail übte ihn in den Waffen und pflanzte warme Liebe zu allen Tugenden in sein Herz.

Das siebente Jahr hatte Tristan erreicht, als sein Vater zur zweiten Ehe schritt. Seine Gemahlin, Tochter des Königs Huel von Bretagne (Nantes), war

eben so schön als listig und boshaft. Er faßte große Liebe zu ihr und sie gab ihm einen Sohn. Tristan aber ward von ihr gehaßt und verfolgt. Sie versuchte ihn zu vergiften; allein den tödtlichen Becher leerte ihr Sohn und starb. Auch ihr zweiter ähnlicher Versuch gegen den Stiefsohn mißlang: denn Meliadus, bei der beabsichtigten That gegenwärtig, ergriff den Becher und erkannte seinen Inhalt. Er versammelte seine Barone zur Berathung. Die Königin wurde zum Feuertode verurtheilt. Da wirft sich Tristan dem König zu Füßen und erlangt Begnadigung der Missethäterin; aber Meliadus entsagt fortan aller Gemeinschaft mit ihr.

Zu selbiger Zeit prophezeiete ein wahrsagender Zwerg dem König Mark von Cornwall, sein Neffe werde ihn höhnen und groß' Unheil ihm bereiten. Mark, darob in Zorn und Sorge versetzt, schwur Tristan den Tod. Er sandte mehrere bewaffnete Ritter seines Hofes aus, diese legen sich in Hinterhalt in einem Walde, wo Meliadus mit seinem Sohne öfter der Jagd pflegte. Meliadus wird ermordet, Tristan aber vom treuen Gouvernail gerettet und, da die böse Stiefmutter nun Regentin, zum König Pharamund von Gallien geführt.

Hier erlernte Tristan mancherlei Wissenschaft, auch das Bret- und Schachspiel, und ragte als der schönste und kräftigste Edelknabe seines Alters hervor. Belinde, Pharamund's Tochter entbrannte in Liebe zu ihm und

bekannte ihm dies Gefühl. Triſtan ward gerührt, bewegt, ja verſucht; allein Gouvernail belehrte ihn, daß die Ehre und Dankbarkeit verbiete, das Haus eines großen Königs zu beleidigen. Belinde, von ihrer Leidenſchaft bethört, erſpähete ihn in einem einſamen Gebüſch und warf ſich in ſeine Arme. Als Triſtan ſie zurückwies, klagte Belinde ihn vor den hinzugekommenen Höflingen des Ueberfalls an. Man führte ihn vor Pharamund; der aber las in den Augen der Tochter ihre Schuld. Er gab ihr ein Schwert, den Beleidiger zu tödten; doch Belinde warf ſich weinend dem Vater zu Füßen und flehete ihn an, ihr unſeliges Herz zu durchbohren. Der König hob ſeine Tochter vom Boden auf, umarmte und tröſtete ſie, lobte und bewunderte Triſtan. Da indeß ſein Stand nicht bekannt, ſo weigerte er deſſen Annahme zum Eidam und entließ ihn von ſeinem Hofe.

Gouvernail beſchloß, Triſtan zu König Mark, mit dem er eine Ausſöhnung vermittelt hatte, zu führen. Ehe ſie abreiſten, erhielt Triſtan einen rührenden Brief von Belinde, worin ſie von ihm und vom Leben Abſchied nahm, ihr Hündlein als Andenken ihm ſendend. Triſtan legte ihren Todesbrief auf ſein Herz und das Hündlein ward ihm für immer theuer.

Bei ſeinem Oheim Mark übte und vervollkommnete er ſich in Waffen und Ritterthum dergeſtalt, daß er ſeiner Stärke, ſeines höfiſchen Betragens und zugleich

auch seiner Schönheit halber ebenmäßig bewundert ward.

Bald kam Morhoult (Morolt) von Irland, Bruder der Königin dieses Landes und einer der angesehensten Ritter der Tafelrunde, nebst einer Anzahl Ritter in Cornwall an, um den schuldigen Tribut zu holen. Mark, darob sehr betrübt, kann kein Mittel finden, sich des Zwanges zu entledigen. Keiner seiner Mannen getraut sich, mit dem furchtbaren Morhoult sich zu messen. Tristan bittet, nach Berathung mit Gouvernail, den König um den Ritterschlag, und kaum hat er ihn erlangt, so fleht er den Oheim um die Gunst an, mit Morhoult zu kämpfen, um das Land von dem schimpflichen Tribut zu befreien. Mark gewährt nach Widerstreben die Bitte. Morhoult nimmt den Zweikampf an, der auf der Insel Sanson stattfindet und von dem alten Autor weitläuftig geschildert wird. Es endet dieser Kampf —, der ruhmreichsten Thaten Tristan's eine, mit der Besiegung Morhoult's. Zwar wird Tristan schwer verwundet, aber sein Schwert spaltet dem Gegner das Haupt; dieser, dem Tode nahe und schamzerknirscht, wirft die Waffen weg und schifft sich ein, um im Vaterlande zu sterben.

Cornwall war von seinem schimpflichen Tribute befreit, allein Tristan an seinen Wunden schwer siech. Morhoult's Lanze war vergiftet gewesen und die größte Wunde verschlimmerte sich von Tag zu Tag. Die Aerzte

gaben Triſtan auf und ſo bat denn dieſer auf Rath eines Fräuleins den König um Erlaubniß, in Logres (England) Hülfe zu ſuchen. Er reiſt dahin ab, ſein Fahrzeug wird vom Sturm umhergetrieben und endlich nach zwei Wochen an die Küſte Irlands verſchlagen. Gott für ſeine Rettung dankend, ergreift Triſtan ſeine Harfe und ſpielt ſo ſüß, daß ſeine Töne die Zuhörer bezaubern.

Der König von Irland und Yſeult (Iſolde), ſeine ſchöne Tochter, ſtanden an einem Fenſter gegen das Meer. Sie hörten die wonnigen Töne; der König ſtieg zum Geſtade herab, ſah, daß ein verwundeter Ritter der Harfner, ließ ihn in ſeine Burg bringen und befahl ihn ſeiner Tochter, „der lieblichſten Fürſtin der Welt", die ſich auf die Kunſt verſtand, die gefährlichſten Wunden zu heilen. Triſtan verbarg ſeinen Stand; Yſeult pflegte ſeiner wohl und „von da begannen ſie ſich zu lieben". Lange Zeit entging es der Fürſtin, daß die Wunde vergiftet war. Während der Zeit veranſtalteten mehrere Ritter der Tafelrunde und andere ein Turnier, darunter ein ſaraceniſcher Prinz Palamedes. Dieſer, von Liebe zu Yſeult entbrannt, geſteht der Prinzeſſin öffentlich ſeine Leidenſchaft an einem vom König veranſtalteten Feſte. Triſtan, der ſich zum Feſte hat tragen laſſen, iſt Zeuge, und an der Eiferſucht, die ihn ergreift, nimmt er die Größe ſeiner eigenen Liebe wahr.

Trotz seiner schmerzhaften Wunde verließ Tristan in der Nacht vor dem Turnier heimlich das Lager, verbarg sich in dem an den Turnierplatz grenzenden Walde und erschien unter den Kämpfenden. Er wirft Alles nieder, was sich ihm entgegenstellt, sticht Palamedes vom Roß und trägt den Kampfpreis davon. Allein seine Wunden bluten von neuem. Die schöne Yseult widmet sich mit verdoppelter Sorgfalt seiner Pflege. Jetzt erst nimmt sie wahr, daß ein feines Gift in den Wunden; sie geht aus, Heilkräuter zu suchen; ihr Bemühen um Tristan wird mit Erfolg gekrönt und dieser erklärt ihr, fortan sein Leben ihr weihen zu wollen, offenbart jedoch Namen und seine Waffenthaten gegen Morhoult nicht.

Eines Tages schleicht sich ein Hoffräulein der Königin in Tristan's Gemach, untersucht seine Waffen und entdeckt an seinem Schwerte eine gewaltige Scharte, von der sie vermuthet, sie könne nur entstanden sein beim Spalten des Haupts von Morhoult. Sie theilt diese Entdeckung der Königin mit, welche den Schwertsplitter, so in Morhoult's, ihres gestorbenen Bruders Schädel, stecken geblieben, in einer Schachtel bewahrte. Sie vergleicht den Splitter mit der Scharte in Tristan's Schwerte; beide passen in einander. Mit Jammergeschrei fordert die Königin ihren Gemahl zum Einschreiten wider Tristan auf. Mit Erröthen, das ihn noch mehr

verſchönt, geſteht dieſer vor dem ganzen Hofe ſeine That ein und erzählt, wie ihn der Sturm nach Irland verſchlagen. Die Königin ruft um Rache; die ſchöne Iſolde erbebt und erblaßt; ein unwilliges Gemurmel der Ritter zeigt, daß ſie den verlangten Tod des eben ſo tapfern als ſchönen Triſtan mißbilligen, und der König ſelbſt fühlt ſeinen Zorn erſterben. „Ritter", ſprach er zu Triſtan, „ihr habt mich ſehr beleidigt, da ihr den Morhoult erſchlugt; aber ſehr ſchade wär' es auch, wenn ich euch tödten ließ. Ich ſchenke euch das Leben aus zwei Gründen: einmal wegen des tapferen Rittergeiſtes, der in euch waltet, und dann, weil ihr unter meinem Dache wohntet und ich euch Hülfe leiſtete, wie ſie euch frommte. Euch tödten wär' ein zu großer Verrath. Aber mein Land müßt ihr meiden und nie wiederzukehren wagen, denn fänd' ich euch je, dann wär's euer Tod." — „Herr", ſprach Triſtan, „großen Dank!" Darauf hieß ihm der König Waffen und ein Roß geben. Triſtan blickte ſeufzend auf zu Yſeult, beſtieg gehorſam das Roß und ritt von dannen. Brangien, Yſeult's junge Ehrendame, welche die geheimſten Gedanken ihrer Herrin kannte, ſandte ihre beiden Brüder dem Jünglinge nach, ihm als Geleit und Knappen zu dienen.

Als Triſtan nach Cornwallis zurückgekehrt war, heiſchte König Mark von ihm eine getreue Erzählung

seiner Abenteuer. Tristan gab sie und machte eine so feurige, bezaubernde Schilderung von Yseult's Schönheit und Reiz, daß der König, nachdem er von Tristan eine Gabe verlangt und deren Zusage auf die Reliquien hatte beschwören lassen, ihm befahl, Yseult zur Königin von Cornwall aus Irland für ihn heimzuführen.

Obwohl dem Tode entgegengehend, zögerte Tristan keinen Augenblick. Er legte zur Fürsorge fremde Waffen an und schiffte sich ein.

Ein Sturm verschlägt ihn an Englands Küste. Hier, in Cramalot, hielt damals König Artus seinen Hof, umgeben von den berühmtesten Rittern der Tafelrunde, welche stets fremde Ritter mit Ehren empfingen. Tristan verweilt einige Tage unerkannt, nimmt an mehreren Kampfspielen Theil und bedeckt sich mit Ruhm.— Eines Tages landet König Argius von Irland, Yseult's Vater, der auf Königs Artus Befehl erscheint, sich vom Verdacht eines an seinem Hofe begangenen Mordes zu reinigen. Blaaner, einer der furchtbarsten Ritter der Tafelrunde, war sein Ankläger und Argius' Alter und Kraft ihm nicht gewachsen. Dieser, der von des fremden, unbekannten Ritters Tapferkeit gehört, wählt ihn zu seinem Vertheidiger. „Ach, Herr!" ruft Tristan, „ihr habt mich ja ehedem vom schimpflichen Tode gerettet; wohl ist es billig, daß ich das Leben für euch wage." Er giebt sich zu erkennen, Argius bewundert seinen

Edelmuth und gelobt ihm Gewährung jeder von ihm geforderten Gabe nach dem Kampfe.

Triſtan beſiegt Blaaner, ſchenkt ihm aber das Leben und bezeigt ihm die größte Achtung, weil er der Verwandtſchaft Lanzelot's vom See angehört, nach deſſen Freundſchaft und Beiſtand es Triſtan ſehr verlangt. Nachdem ihm die Ritter die höchſten Ehren erwieſen, führt ihn Argius mit ſich gen Irland. Die Königin bezeigt dem Retter ihres Gemahls lebhafte Dankbarkeit und vergißt, daß er einſt ihren Bruder erſchlagen.

Die Freude Yſeult's über die Rückkehr des Theuren und über die vom Vater ihm zugeſagte „Gabe" ſollte nicht von langer Dauer ſein. Mit Kummer und Verzweiflung im Herzen hält Triſtan für Mark um die Hand Yſeult's an. König Argius gewährt und bald iſt Alles zur Abreiſe der Prinzeſſin bereit. Am Abend vorher ſtellt die Königin, welche die Neigung der Beiden wohl wahrgenommen, der zur Begleiterin ihrer Herrin erleſenen Brangien eine Schale zu, das koſtbare Geſchenk einer Fee, und befiehlt ihr, den darin enthaltenen Liebestrank am Abend vor der Hochzeit in Yſeult's und Mark's Becher gleichmäßig zu miſchen.

Triſtan und Yſeult ſchiffen ſich ein. Ein günſtiger Wind ſchwellt die Segel. Die beiden Liebenden heften ſeufzend ihre zärtlichen Blicke auf einander. Die Strahlen der Sonne und die Glut ihrer Herzen verurſachen ihnen einen peinigenden Durſt. Yſeult klagt zuerſt

darüber und Triſtan, das Fläſchchen mit dem Liebestrank erblickend, das Brangien zu verbergen verſäumt hatte, ergreift daſſelbe und theilt ſeinen Inhalt mit Yſeult. Was vermochten ſie nun gegen ſolchen Zauber? Ein Sturm erhebt ſich und droht die höchſte Gefahr. Die Liebenden nehmen es nicht wahr, ſie ſchwelgen nur in ihrem Glücke. Der Sturm wächſt, das Schiff wird nach langem Kampfe mit den Wellen in den Hafen einer unbekannten Stadt geſchleudert. Die Seefahrer ſteigen an's Land; auf ihre Frage berichtet ein Greis, den die Schönheit und Jugend der Beiden rührt, daß man ſie nach dem Schloſſe Plours führen müſſe, wo ihnen von dem falſchen gewaltthätigen Brunor der Tod drohe, wenn nicht der junge Ritter tapferer wie er und die junge Dame züchtiger und ſchöner als die ſeinige ſei. Triſtan und Yſeult tragen den Sieg davon: Brunor und mehrere Rieſen, ſeine Geſellen, fallen. Die Liebenden nehmen vom Schloſſe Plours Beſitz und verweilen drei Monden daſelbſt.

Endlich langen ſie an Mark's Hofe in Cornwall an. Der König iſt entzückt von Yſeult's Schönheit; die Hochzeit wird gefeiert Hatte die Liebe Triſtan und Yſeult zu einem Fehltritte verleitet, welchen das Herz entſchuldigen darf und welchem der Liebestrank den Charakter der Unwillkürlichkeit aufdrückte: ſo hatte dieſer Fehltritt nun einen Betrug im Gefolge. Yſeult will nicht das Weib Mark's werden. Nach Berathung

zwiſchen Yſeult, Triſtan, Gouvernail und Brangien opfert dieſe ſich für ihre geliebte Herrin, indem ſie mit Mark das nächtliche Brautlager beſteigt. Noch vor Tages Anbruch verläßt ſie es und Yſeult nimmt ihren Platz ein. Der König, von der Täuſchung nichts ahnend, ernennt Triſtan zum Dankeslohn dafür, daß er ihm eine ſo reizende Gattin zugeführt, zu ſeinem erſten Kämmerling, welches Amt am Hofe und auch bei der Königin den freieſten Zutritt gewährt.

Die treue aufopfernde Handlung Brangien's war nicht im Stande, aus Yſeult's Bruſt die Furcht einer Entdeckung durch Jene zu bannen. Sie ließ die Gefährtin heimlich in den nahen Wald Morois ſchleppen, um dort ihr Leben einzubüßen. Brangien's Schönheit rührte ihre beiden Henker; ſie frugen verwundert, welch' Verbrechen ſie gegen ihre Herrin begangen? „Ach, nichts was ich wüßte!" erwiderte ſie. „Als Frau Yſeult Irland verließ, hatte ſie eine Lilienblume, die ſie dem König Mark bringen ſollte, und eins ihrer Fräuleins hatte eine andere. Die Königin verlor die ihre auf dem Meere und das Fräulein gab ihr durch mich die ſeine, die es bislang wohl gehütet hatte. Und für dieſen Dienſt will ſie nun meinen Tod, denn ſonſt weiß ich keine Urſache." — Die beiden Männer verſtehen das Räthſel nicht, aber außer Stande, die holde Schöne zu ermorden, binden ſie dieſelbe an einen Baum, beſtreichen ihre Schwerter mit Blut und bringen der

Königin falsche Todesnachricht, wobei sie jene Worte als die Worte einer Sterbenden wiederholen.

Da ward Yseult von der ganzen Größe ihrer Undankbarkeit reuevoll erfüllt. Gern hätte sie das Leben ihrer Freundin tausendmal mit dem eigenen erkauft. Zum Glück für Brangien zog Palamedes durch jenen Wald. Er vernahm ihr Angstgeschrei, erkannte sie wieder, löste ihre Bande und brachte sie in ein nahes Frauenkloster. Als er in den Wald zurückkam, sah er an einer Quelle die von ihm angebetete Yseult, verzweiflungsvoll sich das Haar raufend, einen Dolch in der Hand und die Worte rufend: „Nein, theure Brangien, theure Freundin, theures Opfer! Nein, ich werde dich nicht überleben!" Palamedes eilt, ihr die Verlorengeglaubte wieder zu bringen. Die Königin umfaßt ihre Kniee, schließt sie in ihre Arme, benetzt sie mit Thränen und verspricht dem Retter eine Gabe, um die er bitten werde, zu gewähren. König Mark trifft währenddeß bei ihnen ein. Man macht ihm glauben, Brangien sei von Räubern entführt und von Palamedes befreit worden. Mark theilt die Freudengefühle seiner Frau so sehr, daß er die Gewährung jener Gabe selbst übernimmt. Palamedes fordert, Yseult fortführen zu dürfen. Wie weh es auch dem Könige that, — das Wort war gegeben und nach den Gesetzen der Ehre zu erfüllen.

Tristan, der allein Yseult hätte retten können, war fern. Ein wackrer Ritter, Lambergues mit Namen,

der an Mark's Hofe weilte und deſſen Wunden Yſeult pflegte, vernahm deren Entführung. Seiner Schwäche nicht achtend, eilt er dem Entführer nach, erreicht ihn, ficht mit ihm, allein ſeine Wunden öffnen ſich, er unterliegt und Palamedes ſchenkt ihm das Leben. Während des Kampfes entkömmt Yſeult. An einem Flußgeſtade begegnet ſie einem Ritter, dem ſie ſich zu erkennen giebt. Er nimmt ſie auf ſein Roß, durchſchwimmt den Fluß mit ihr und bringt ſie in einen Thurm, den ſie, weil Palamedes naht, ſogleich verſchließt. Der Ritter will Palamedes aufhalten, ſie fechten, jener fällt, und der Sieger, in Verzweiflung, Yſeult ſeiner Gewalt entzogen zu ſehen, wirft ſich vor dem Thurm zur Erde und verſinkt in tiefe Träumereien.

Inzwiſchen war Triſtan an den Hof zurückgekehrt. Hier vernahm er Yſeult's Entführung. Mit Gouvernail eilte er der Königin nach und fand den ſie ſchützenden Thurm, auch Palamedes, den indeß Nichts aus ſeinem tiefſinnigen Brüten zu erwecken vermochte, bis Gouvernail ihn beim Helm faßte und tüchtig ſchüttelte. „Treuloſer Ritter!“ rief Palamedes, „du biſt ſehr unhöflich, mich aus meinen Gedanken zu reißen!“ Gouvernail aber entgegnete: „Palamedes, eure Gedanken helfen euch nichts. Hier iſt Triſtan, der euch zum Kampfe fordert.“ — „Triſtan?“ ſprach Palamedes, „war's nicht genug, daß du mir Yſeult in Irland ent-

rissest? Willst du mich jetzt wieder von meiner Liebe entfernen und sie mir rauben, die ich gewann?"

Dies alles fruchtete jedoch nicht das Mindeste. Der Kampf zwischen den zwei tapfersten Rittern der Welt entbrennt. Die Gefahr, in der Tristan schwebte, bewog Yseult, die Zeugin vom Thurm aus, herab zu gehen und die Streiter zu trennen. „Palamedes, ihr versichert, mich zu lieben; so werdet ihr mir denn eine Bitte nicht abschlagen." „Dame," antwortete er, „ich will euren Befehl vollziehen." „Ich gebiete," sagte Yseult, „daß ihr diesen Zweikampf aufgebt und an den Hof Königs Artus euch begebt, der Königin Ginievre (Ginevra) meinen Gruß bringet und ihr sagt, es gebe in der Welt nur zwei Damen: sie und ich, und zwei Ritter: ihr Freund und der meine. Weiter befehle ich euch, daß ihr nie dahin kommt, wo ich mich befinde, außer in Großbritanien." — Palamedes zerfloß in Thränen: „Ach Dame!" sprach er, „ich werde eure Botschaft vollziehen; hinterlistigerweise habt ihr mich von euch entfernt; aber ich bitte euch, daß ihr euer Herz keinem Unwürdigen schenket!" „Palamedes," versetzte die Königin, „ich würde nie froh sein können, wenn ich in meiner ersten Liebe schwankte."

Palamedes entfernt sich. Yseult kehrt in den Thurm zurück; Tristan folgt ihr und legt seine Waffen ab. In der Trunkenheit seiner Leidenschaft wagt Tristan den Gedanken, die schöne Yseult selbst zu entführen;

allein das Nachdenken einer langen Nacht und die Stimme der Ehre rufen ihn zu Gesinnungen zurück, die einem Ritter besser ziemen. Den folgenden Tag bringt er Yseult zu ihrem Gemahl.

Der König zeigte sich sehr dankbar gegen Tristan. Allein in seines Herzens Grunde nährte er eine schwarze Eifersucht wider ihn. Eines Tages befanden sich Tristan und Yseult allein in den Gemächern des Königs. Andret, ein „boshafter und neidischer" Ritter, erblickte durch das Schlüsselloch die Beiden, wie sie, am Schachbrett sitzend, nicht Schach spielten. Er eilte zu Mark und warf ihm vor, „er wäre der schlechteste König und der größte Einfaltspinsel, wenn er in seinem Lande den Mann litte, der seine Frau erniedrige". „Wer ist der Mann?" frug der König. „Herr, das ist Tristan. Ich habe es längst schon wahrgenommen, wollt' es aber nicht sagen, weil ich glaubte, er werde in sich gehen. Nun könnt ihr sie aber in eurem eigenen Gemache selbander allein treffen."

Der König ergriff alsobald sein Schwert und eilte dorthin. Gouvernail, der die Wache an der Thür nur einen Augenblick vernachlässigt hatte, gab Tristan ein Zeichen. Der König stürzte wüthend herein und rief: „Elender Vasall! Du hast mich in meiner Frau beschimpft, ich fordere dich!" Tristan vermied den ersten Stoß, ergriff ein Schwert, und indem er seinen Arm in seinen Mantel wickelte, den er umzuthun noch Zeit

gehabt, ſtellte er ſich dem König. Vergebens rief dieſer ſeine Ritter herbei, ſeinen Gegner zu ergreifen. Sie weigerten es; denn Triſtan war von ihnen zu gefürchtet und zu geliebt. In ſolcher Lage lief der König davon; Triſtan aber in ſchlimmer Stimmung von Gemach zu Gemach hinter ihm drein, bis er ihn erreichte und mit dem flachen Schwerte ihm einen Streich über das Ohr verſetzte, von dem er betäubt zu Boden fiel.

Triſtan vermeinte denn doch, dieſer Strauß mit ſeinem Oheim könne verdrießliche Folgen haben. So verſammelte er ſeine Freunde und zog mit ihnen bewaffnet ſich zurück in den Wald Morois, nahe bei Tintageul (Tintajoel), wo der König ſeinen Hof hielt. In der Hoffnung, die theure Yſeult wiederzuſehen, hielt er ſich hier lange Zeit verborgen und verſäumte keine Gelegenheit, dem König Mark allen möglichen Abbruch zu thun, ſo daß dieſer die Stadt zu verlaſſen ſich nicht mehr getraute.

Inzwiſchen drangen die großen Barone ſeines Königreichs, in Erinnerung an den Sieg, durch welchen Triſtan das Land vom irländiſchen Tribut befreiete, in den König, ihn zurückzurufen. Brangien überbrachte ihm die Einladung Yſeult's zur Rückkehr, jedoch mit der Mahnung, auf ſeiner Hut zu ſein gegen jeden neuen Verdacht. Triſtan bedeckte den Brief der Geliebten mit ſeinen Küſſen, verbarg ihn im Buſen und kehrte an den Hof zurück. Der König zeigte ihm ein

freundlich Geſicht, ihn zu täuſchen, und ſo wähnte er ſich im Palaſt ſicherer denn je. Der günſtigen Gelegenheit, ſich wieder zu ſehen, nahmen aber beide Liebende wahr.

So liebenswürdig auch Triſtan ſich gezeigt, hatte er doch durch ſeine glänzende Tapferkeit heimlichen Feindſchaften nicht entgehen können. So gelang es denn einem Cornwaliſchen Ritter, deſſen Bruder Triſtan in einem Turnier getödtet, ihm den empfindlichſten Streich zu ſpielen. Er führte ein fremdes Weib an den Hof, das ein bezaubertes Trinkhorn in der Hand trug. Das Weib wandte ſich an den König mit den Worten: „Herr, dies Horn iſt ſehr ſchön, aber noch wunderbarer als ſchön: denn es läſſet die Frauen erkennen, die ihrem Gatten die Treue nicht bewahrt. Laß die Probe deſſen machen; laß das Horn mit Wein füllen und gieb es dann den Damen zum Trinken. Diejenigen, ſo ihrem Herrn die Treue gebrochen, werden den Wein verſchütten, die aber, ſo die Treue bewahrt, werden trinken, ohne zu vergießen.“ (Es iſt dies daſſelbe Märchen, das unſerm Roman Arioſt ſo reizend nacherzählt, das uns auch voraus ſchon ein Parzeval des Chretien de Troyes — 1190 — begegnet und gleich der ähnlichen Geſchichte von dem kurzen Mantel ſpäter zum Volksmärchen und Lais geworden.)

Triſtan entfernte ſich während der Zeit der Probe, nachdem er vorher ſeine Freunde hatte geloben laſſen,

Yſeult zu vertheidigen, falls der König ihr Leben bedrohe. Dieſer hatte die ſämmtlichen Frauen ſeiner Hofleute zu dem bedeutſamen Akt entbieten laſſen. Die Damen bezeigten nicht eben große Luſt, die Probe zu beſtehen. Doch der Widerſtand nützte nicht, und — ſie waren ungeſchickt genug, den Inhalt des Horns zu verſchütten. In dieſem Augenblicke erhoben ſich die wackeren Männer einmüthig gegen den König. „Herr! beſchuldigt eure Gattin ſo viel ihr wollt oder könnt; wir werden es aber den unſeren um ſo kleiner Urſach willen nicht anthun!“ — „Gut“, entgegnete der König, „ihr habt alſo nicht erkannt, daß ſie euch betrogen?“ — „Mit nichten!“ antworteten ſie, „das Horn iſt ohne Zweifel vom Zauber eines hölliſchen Geiſtes beſeſſen, und wir wenigſtens wollen unſere Frauen nicht verſtoßen!“ Mark, der ſeine ſchöne Frau zu lieben nicht aufgehört, war deſſen gar froh und ſprach zu ſeinen Höflingen: „O, werthe Herren von Cornwall! Da ihr eure Frauen freiſprecht, ſo thue ich es mit der meinigen desgleichen auch und erkläre den Ausſpruch des Horns für eine baare Lüge!“

Triſtan kam an den Hof zurück; allein der „boshafte“ Andret bereitete neue Verlegenheiten. Er legte ihm und der Königin am Fuße des Bettes derſelben eine verborgene aus Sicheln beſtehende Falle, die denn auch ihren Dienſt nicht verſagte. Nicht lange darauf gelang es einem Neffen Andret's, beide Liebende bei

einer neuen Zusammenkunft zu überraschen. Nun bemächtigte man sich ihrer; die Königin ward in einen finstern Kerker geworfen. — Der König läßt Tristan den Prozeß machen, und die Cornwall'schen Barone — wie unser Buch sagt eben so einfältige Richter, wie schlechte Fechter — verurtheilen ihn zum Tode. Der Tag ist angesetzt; er soll auf einem Hügel in der Nähe der Stadt sterben. Gouvernail und seine Freunde bewaffnen sich, ihn zu retten; allein der tapfere Tristan ist sich selbst genug. Kaum außerhalb seines Gefängnisses, zerbricht er seine Bande, schlägt zwei seiner Wächter nieder, bemächtigt sich des Schwerts des einen und flüchtet sich in eine Kirche. Der feige Audret, der Anführer der Wache, verfolgt ihn und greift ihn an. Tristan durchbohrt ihn und haut die Verwegensten seiner Gegner nieder. Er ist auf dem Punkte, der Menge zu unterliegen. Er rettet sich auf einen hohen Thurm am Fuße des Meeres, empfiehlt sich „seiner Freundin Yseult und dem süßen Erlöser" und stürzt sich in die Wellen. Bald taucht er wieder auf, schwimmt rüstig fort und erklimmt einen Felsen.

Die Lage der armen Yseult war nicht weniger bedrängt. Schon war sie den hartherzigen Henkern überantwortet, um nach den schimpflichsten Mißhandlungen einen grausamen Tod zu erleiden. Da eilt eines ihrer Fräulein mit lautem Geschrei dem kleinen Gehölze zu, worin Tristan's Ritter im Versteck lagen. Sie benach-

richtigt dieſelben von der drohenden Gefahr; die Ritter brechen hervor, machen die Henker nieder und befreien die Königin. Dieſe, vom Tode Triſtan's überzeugt, wirft jeden Troſt zurück und will ſelbſt den Tod. Gouvernail führt ſie in die Kirche, wohin der Theure ſich rettete, und auf den Thurm, von dem er herabſprang. Nirgends eine Spur. Doch das Auge der Liebe iſt ſcharf. Yſeult erkennt Triſtan auf dem Felſen im Meere. Ein Theil ſeiner Freunde bleibt zu ihrem Schutze zurück, ein anderer eilt Triſtan auf einem Kahne zu Hülfe und führt ihn der Geliebten zu. Die Wonne der Liebenden war ohne Grenzen. „Dame", ſprach Triſtan, „nun ich euch in Sicherheit weiß, fehlt mir nichts mehr, und da Gott uns vereint hat, ſoll uns nichts mehr trennen!" „Gewiß", erwiederte Yſeult, „das erfreut mich ſehr, und ich will lieber arm ſein mit euch, als reich ohne euch!"

Das liebende Paar kannte die ihm drohende Gefahr zu wohl, um nicht auf einen ſichern Zufluchtsort bedacht zu ſein. Sie fanden denn einen ſolchen im Inneren des Waldes Morois. Dort verbrachten ſie einige Monate ruhig und ſelig, bis gedungene Späher Mark's ſie entdeckten. Eines Tages, als Triſtan mit Gouvernail der Jagd oblag, ließ der König Yſeult aus ihrem wonnigen Verſteck entführen und in den Thurm einſperren, von welchem Triſtan herabſprang. Trotz

alledem fand Mark seine Gemahlin viel schöner denn je und entbraunte von neuem in heftiger Liebe zu ihr.

Tristan war indeß, ahnungslos, beim Verfolgen eines Rehes am Rande einer Quelle eingeschlafen. Der Sohn eines der Wächter, die er bei der Flucht einst getödtet, war ihm, um seines Vaters Tod zu rächen, längst schon nachgeschlichen. Der feige Verräther trifft ihn mit einem Pfeil in den linken Arm. Tristan erwacht, ergreift seinen Feind, zerschmettert ihn am nächsten Baum, zieht den Pfeil aus der Wunde und gewahrt, daß er vergiftet ist. Von der Hoffnung auf Yseult's Geschicklichkeit beruhigt, eilt er zum Asyl zurück. Da erfährt er von ihrer weinenden Zofe Yseult's Mißgeschick. In seiner Verzweiflung denkt er auf Selbstmord. Schon ist der Arm zum Todesstreich gezückt, da zeigt ihm der Schmerz seiner Wunde, daß sein Ende ohnehin nahe. Der treue Gouvernail vermittelt ihm eine Unterredung mit Brangien. Tief ergriffen von seinem Unglück, räth sie ihm, ohne Aufschub nach Nieder-Bretagne überzuschiffen, um Hülfe von der schönen Tochter Königs Huel, Yseult „mit den weißen Händen", die an Geschicklichkeit in Heilung der Wunden seiner angebeteten Yseult nicht nachstehe, zu suchen. So befolgt er denn den Rath und langt an Huel's Hofe unter dem Namen des „unbekannten Ritters" an. Der König, von seiner Schönheit und seinem edlen Wesen

ergriffen, empfiehlt ihn der Tochter; die Liebe hatte ihn aber bereits noch beſſer empfohlen.

Die ſchönen Hände der neuen Yſeult beſchäftigten ſich wohlthuend mit Triſtan's Wunden; eine ſanfte Empfindung, eine ſüße Wärme bei der Berührung des Arms überzeugten den Kranken, daß ſeine Heilung das Werk Yſeult's ſein werde; und ſo war es. Wie dankbar mußte er ſeiner Retterin ſein! — Da überfiel ein benachbarter mächtiger Graf König Huel's Land, ſchlug ſein Heer und rückte gegen die Hauptſtadt. Vergebens fordert Huel ſeine Ritter zur Hülfe auf. Gouvernail hatte ihm geſagt, daß er den berühmteſten und tapferſten aller Ritter bei ſich beherberge. Huel bittet Triſtan um Schutz. Freudig gewährt ihn dieſer; er bewaffnet ſich, macht an der Spitze der Mannen einen Ausfall, ſchlägt das feindliche Heer in die Flucht, tödtet den Grafen und kehrt als Sieger zurück. Der König, dankesvoll und von ſeinem Sohne Pheredin unterrichtet, wer ſein Retter, bietet Triſtan alſobald die Hand ſeiner Tochter an.

Jetzt begann ein heftiger Kampf in Triſtan's Seele. Noch immer liebte er die erſte Yſeult innig; aber die ſchönen und weißen Hände der zweiten hatten ihm das Leben gerettet. Er gedachte ſeines alten Glücks, aller Opfer, die ihm die erſte gebracht, aller Freuden, die ſie ihm geſchenkt hatte. Aber im ſelbigen Augenblick nagte die Reue über dieſe Freuden in ſeinem

Herzen; sie erschienen ihm jetzt nur als Verbrechen; er machte sich bittere Vorwürfe über seine Handlungsweise gegen den Oheim. Ein Grundzug von Rechtschaffenheit, der ihn nimmer verlassen, flößte ihm den Wunsch ein, einer vor den menschlichen Gesetzen unerlaubten Liebe zu entsagen, auf daß er den Seelenfrieden wieder finde, dessen ein edles Herz doppelt bedarf. Alle diese Betrachtungen und Yseult's schöne Hände bestimmten seinen Entschluß, und so entschied er sich für sie. Allein die Liebe bestraft stets eine Untreue. In den Armen seiner eigenen Frau steigt das Bild seiner ersten Geliebten mit doppelter Macht vor ihm auf. Die ahnungslose Gattin schwelgte in ihrem süßen Glück. Ein ganzes Jahr weilte Tristan so am Hofe seines Schwiegervaters.

Endlich drang die Nachricht von seiner Vermählung nach Cornwall. Mark eilte mit boshafter Freude zu seiner Gattin, sie ihr mitzutheilen. Die unglückliche Yseult vermochte nicht, ihren Schmerz zu verbergen. Sie schloß sich mit Brangien ein und rief unter heißen Thränen: „Ha, Tristan! hast du das Herz gehabt, die zu verrathen, die dich mehr liebt als sich selbst? Ist es also, daß ich sehen muß, wie du in den Armen einer Anderen schwelgst, indeß ich vor Gram und Schmerz vergehe, so bitt' ich Gott, daß er mir bald den Tod sende." —

Wir müssen uns darauf beschränken, den übrigen

Inhalt des überaus ſtoffreichen und werthvollen alten franzöſiſchen Romans, welcher die Sitten und Gebräuche ſeiner Zeit mit großer Treue abſpiegelt, in den kürzeſten Grundlinien zu geben, ſo anziehend, ja, belehrend er auch überhaupt und in ſeinen oft reizenden und köſtlichen, von ſpäteren Dichtern zum Theil benutzten und nachgeahmten Details, ſeinen lebensvollen, naiven wie ſinnigen Schilderungen.

Yſeult ſchreibt an Ginievre, Königs Artus Gemahlin, — die zu dem berühmten Lanzelot vom See in ähnlicher freundſchaftlicher Beziehung ſtand, wie Yſeult zu Triſtan, — einen Brief, worin ſie ihr Loos mittheilt und um Troſt bittet. Ginievre macht den Freund mit dem Inhalt bekannt; dieſer gelobt, Triſtan ob ſeiner Untreue zu züchtigen. Unterdeß iſt die alte Liebe zu der „blonden" Yſeult in Triſtan mit erneueter Stärke erwacht und er ſinnt darauf, nach Cornwall zurückzukehren. Beim Fiſchen wird er mit ſeiner Gemahlin und deren Bruder Pheredin von den Wellen verſchlagen. Nach manchem Abenteuer kommen ſie wieder in die Heimat. Triſtan bekennt ſeinem Schwager ſeine erſte Liebe und wie ihn der Liebestrank noch an die blonde Yſeult feßle, die er ſo reizend ſchildert, daß Pheredin danach trachtet, ſie zu ſehen.

Ein ſehnſuchtathmender Brief von Yſeult aus Cornwall, durch Brangien überbracht, beſtärkt Triſtan in dem Entſchluß, zur Geliebten zu eilen. Er ſchützt

dringende Geschäfte in seinem Königreiche Leonois vor und reist mit Pheredin und Brangien ab. Unterwegs besteht er neue Abenteuer zu Logres in Großbritanien mit Rittern der Tafelrunde: Lanzelot, dessen Bruder Hector, Amoral, Treu (Kei) und Andern. Er sucht mit ihnen König Artus auf, den das „Fräulein vom See" im abenteuerlichen Walde Arnantes in Bezauberung hielt, und befreit ihn aus seinen Banden.

Er schifft sich dann mit Pheredin und Brangien nach Cornwall über. Dort führt diese ihn in das Schloß des Seneschalls Dinas, der ihnen eine geheime Zusammenkunft mit Yseult verspricht. Inzwischen hat sich Pheredin, der sich an den Hof Mark's begab, dort in Yseult verliebt; er kehrt mit dem Liebespfeil im Herzen zu Tristan zurück und richtet an Yseult einen zärtlichen Brief; sie erwiedert freundlich, um ihn zu trösten. Tristan findet die Zeilen und will, von Eifersucht entbrannt, Pheredin tödten, aber dieser entflieht. Tristan irrt schwermüthig im Walde umher. Ein Fräulein, das seine Liebe zur Musik und sein schönes Harfenspiel kennt, bringt ihm eine Harfe. Er singt dazu sein Abschiedslied (lay de mort) an seine „süße Feindin" Yseult und vermacht darin Lanzelot Harnisch und Lanze. Yseult, die erfahren, daß ihr Brief an Pheredin den Geliebten in seinen Zustand versetzt habe, richtet einen zweiten Brief an jenen so harten Inhalts, daß er davon stirbt. Auch sie stimmt ein sehnsüchtiges

Lied an Triſtan zur Harfe an, das Mark belauſcht. Furchtlos bekennt ſie dem König ihre Liebe, die Liebe zu einem Todten, als den ſie Triſtan wähnt, und will ſich in ein Schwert ſtürzen, das ihr Triſtan zurückgelaſſen. Der König verhindert ſie an der That und befiehlt ſie der Sorge des treuen Dinas und Brangiens. Neue falſche Nachrichten laſſen Yſeult in Triſtan's Augen untreu erſcheinen; er verfällt in Wahnſinn und verübt in dieſem Zuſtande verſchiedentliche ſchreckliche und ſeltſame Thaten. Er erlegt den furchtbaren Rieſen Taullas, der Cornwall verheert, und wird zu Mark gebracht, der ihn anfangs nicht erkennt. Deſto ſchneller erkennt die entzückte Yſeult den Geliebten. Bald geneſet er in deren Nähe, ſchöner blühend denn je. Der Seneſchall Dinas iſt Beiden günſtig, Andret aber verräth ſie wiederum dem König und Triſtan muß abermals das Land verlaſſen. Er ſchifft ſich nach dem Königreiche Logres ein, wo er Lanzelot zu finden und ſich mit ihm zu vereinigen gedenkt. Hier beſteht er neue Abenteuer mit Rittern der Tafelrunde und gewinnt unerkannt den Preis in einem Turnier an Artus' Hofe.

Man will ihn unter die Ritter der Tafelrunde aufnehmen, aber er entweicht. Lanzelot, Ywain und andere Ritter ſuchen nach ihm, gelangen gen Cornwall, wo ſie ihn vermuthen, ohne ihn zu finden, und ſpotten ſeiner zu Ehren des Königs Mark. Dinas, der Ver-

ehrer Triſtan's, veranſtaltet ihnen Feſte. Endlich finden ſie Triſtan in Logres, wo ihn nebſt Palamedes ein Ritter Aras, dem er im Turnier zwei Söhne getödtet, gefangen hält, ihn aber mit Palamedes hochherzig entläßt. Er durchſtreift Norgales und beſiegt in einem Turnier ſelbſt König Artus, trifft dann zum erſten Male mit dem Helden Lanzelot zuſammen. Nach kurzem Kampfe erkennen ſie ſich, tauſchen die Waffen und ſchließen Freundſchaft, ziehen nach Cramalot und Triſtan wird von dem hocherfreuten Artus feierlich zum Ritter der Tafelrunde geſchlagen, die nun die beiden berühmteſten Ritter der Welt: Lanzelot und Triſtan, die ihrigen nennt.

Der Stifter der Tafelrunde war, der Sage zufolge, der große Zauberer Merlin. Dreizehn Sitze, zum Andenken der Jünger Jeſu, zählte ſie, aber nur zwölf durften beſetzt werden und zwar nur mit den beſten Rittern; der dreizehnte Sitz, den des Verräthers Judas vorſtellend, blieb ſtets leer. Er hieß „der gefährliche Sitz“ (le siége périlleux), dieweil ein verwegener und ſtolzer ſarazeniſcher Ritter, der es einſt gewagt, ihn einzunehmen, von der Erde in Flammen war verſchlungen worden. Eine geheime magiſche Macht ſchrieb auf die Lehne jeden Stuhls den Namen des für ihn beſtimmten Ritters. Der neue Bewerber mußte den früheren Beſitzer an hohen Thaten übertreffen, ſonſt

wurde er von einer unsichtbaren Gewalt davon zurückgestoßen.

So war der Stuhl Morhoult's von Irland zehn Jahre lang leer geblieben. Artus nahm Tristan bei der Hand und führte ihn zu diesem Sessel. Alsbald ließen sich harmonische Töne vernehmen, feine Düfte durchzogen die Luft. Der Name Morhoult's verschwand und der Tristan's erschien in strahlendem Licht. Darauf erschienen die „Sires Clercs" — die heutigen Großoffiziere der Orden: Bewahrer der Gesetze und Register der Tafelrunde. Er mußte dem geleisteten Eide gemäß alle seine großen Thaten erzählen, die aufgeschrieben und bewahrt wurden.

Nach diesem feierlichen Akte der Staatsgeschäfte gedenken Lanzelot und seine schöne Ginievre gegen Tristan eines zarteren Gegenstandes: Yseult's, des Wunsches voll, sie durch einen glücklichen Zufall gegen Logres geführt zu sehen.

Mark, von Eifersucht gepeinigt, zieht mit Yseult und Brangien sammt einigen Cavalieren als Pilgrim nach Logres, in der Absicht, Tristan zu tödten; allein er wird entdeckt und erfährt allerlei Unfall, Verlegenheit und Schimpf.

Yseult, mit ihrer treuen Brangien von Mark in einer Abtei gelassen, sehnt sich nach Tristan und Nachrichten von ihm. Sie gräbt seinen Namen in die Rinde der Bäume des nahen Waldes und singt einen

Leich an den Geliebten. Ein unwürdiger Ritter, Breus, überfällt sie. Da naht ein fremder Ritter und jagt Breus in die Flucht; — es ist Tristan, an dessen Brust die Geliebte erwacht. Nach den Satzungen der Tafelrunde mußte jeder ihrer Ritter am Tage nach seiner Aufnahme zehn Tage lang auf Abenteuer ausgehen; seinen Genossen war es verstattet, ihm in fremden Waffen zu folgen und eine Lanze mit ihm zu brechen. Zu diesem Behuf war Lanzelot Tristan nachgeeilt und fand ihn Brust an Brust mit Yseult, ohne diese zu kennen. Beide vermeintliche Gegner geriethen aneinander, bis Tristan den Gefährten erkannte. Er führt Lanzelot zur Königin Yseult, und diese empfängt ihn mit Freude und Huld. Sie wenden sich alle drei zur Abtei, und der alte Dichter erzählt, daß ihr Mahl sehr heiter gewesen, daß sie sich ihre Fahrten mitgetheilt, und sich viel von der reizenden Ginievre unterhalten hätten.

Lanzelot bricht folgenden Tages auf mit tausend zärtlichen Grüßen Yseult's an die schöne Ginievre. Noch drei Tage von seinen zehn waren Tristan übrig. Er verbringt sie mit der Geliebten in seliger Heiterkeit, bis ihn Brangien mahnt, daß sein Oheim am Hofe Königs Artus und jeder Verdacht zu vermeiden sei. Schweren Herzens trennt sich Tristan und kehrt nach Cramalot zurück. Artus, Mark's Lehnsherr, läßt sich von diesem vor dem versammelten Hofe die Erfüllung einer Bitte versprechen und fordert eine Aussöhnung mit

Triſtan. Mark gelobt es auf die großen Reliquien, umarmt Triſtan und Lanzelot droht ihm Rache, wenn er je gegen ſeinen Freund etwas unternehme. Mark reiſt mit Triſtan ab, Beide holen Yſeult aus der Abtei und fahren ſelbander nach Cornwall, nicht ohne daß vorher eine alte Nonne Mark ins Ohr geflüſtert, ſie habe den ſchönen Ritter, den er mitgebracht, auf den Knieen vor Yſeult liegen ſehen.

Nach wenigen Tagen kommen ſie in Cornwall an. Der Hof giebt glänzende Feſte; im Geheimen aber überwacht Andret, der allzeit Dienſtwillige, das Gebaren der Liebenden, mit dem Erfolge, daß Yſeult in einen Thurm, Triſtan in einen finſtern Kerker von Mark geworfen werden.

Während der treue Gouvernail nach Leonois ſich begiebt, um für Triſtan's Befreiung ein Heer dort anzuwerben, erſcheint Parcival, ein junger Ritter der Tafelrunde, ſpäter ſo berühmt durch die Gewinnung des heiligen Grals, an Mark's Hofe. Empört über die ſchnöde Behandlung und Wortbrüchigkeit, ſetzt er Mark zur Rede, ſtürzt Andret aus dem Fenſter und befreit Triſtan, händigt ihm ſeine Waffen ein und Beide holen die Königin aus dem Thurme. Parcival läßt Mark vor ſeinen Baronen abermals Sühne ſchwören, küßt Yſeult die Hand, ſchließt mit Triſtan Waffenbrüderſchaft und zieht zu den ihm beſtimmten großen Thaten von dannen.

Andret, von seinem Fall hergestellt, belauscht bald wieder die Liebenden in dem Garten des Dinas von einer Fichte herab und verwundet beide durch einen Pfeil. Tristan entflieht. Ein König, Helias, überfällt während Tristan's Abwesenheit Mark's Lande und belagert die Hauptstadt Cintageul. Tristan, von Dinas herbeigerufen, befreit den bedrängten Mark von seinem Feinde. Dennoch legt der eifersüchtige Mark ihn wieder in Bande, aus welchen ihn Gouvernail an der Spitze einer Schaar Mannen aus Leonois befreit. Mark's Leute empören sich gegen diesen, werfen ihn in denselben Kerker, worin Tristan schmachtete, und Andret wird vom Volke in Stücke zerrissen. Tristan begiebt sich mit Yseult und Gouvernail in sein Land Leonois, wo sie mit Jubel empfangen werden, darauf nebst Yseult nach Logres, nachdem Gouvernail sich mit Brangien vermählt hat und zum Regenten des Landes von Tristan während seiner Abwesenheit eingesetzt worden.

Verkleidet kommen Tristan und Yseult zu Lanzelot's Schloß „La joyeuse Garde", wo Artus mit den Seinen der Ritterspiele pflegt. Tristan besiegt fünfzehn Ritter sammt Lanzelot, dem er sich dann zu erkennen giebt. Er weilt mit Yseult in Lanzelot's Schloß, indeß dieser mit den Uebrigen sich nach Cramalot zurückbegiebt. Palamedes, Tristan's Nebenbuhler, befehdet ihn hier mehrmals, scheidet aber, durch Tristan's Groß-

muth beſiegt. Artus und ſeine Gemahlin beſuchen das Liebespaar.

Artus ging zu jener Zeit damit um, den heiligen Gral zu gewinnen. Der damalige Hüter und König deſſelben, Pecheur (mit der Doppelbedeutung Fiſcher und Sünder, — der Anfortas im Parzival Wolfram's von Eſchenbach), ein Abkömmling Joſeph's von Arimathia, hatte das Geſetz ſtrengſter Keuſchheit, dem ſich der Pfleger des Heiligthums unterwerfen mußte, nicht gehörig beobachtet und war deshalb ſchon ſeit fünfzig Jahren von der heiligen Lanze verwundet worden. Merlin hatte prophezeiet, Pecheur werde immer ſiech bleiben und des Himmels Gnade ſich nicht wieder ganz über die Chriſtenheit ausbreiten, bis ein reinerer Ritter den Gral berühre und mit ſich führe; derſelbe dürfe auch ohne Gefahr den dreizehnten Stuhl der Tafelrunde einnehmen. Parzival der Waleiſe (le Galois) war der Beglückte. Die Stimme Merlin's aus ſeinem Grabmal im Walde Darnantes (Breceliande oder Soltane, in der Bretagne, bei Plöermel) — worein ihn ſeine geliebte Viviane durch den ihm abgelernten Zauber unter einem Weißdornbuſch mit einem magiſchen Thurme bei der Quelle von Barendon eingeſchloſſen, ohne die Formel der Zauberlöſung wiederzufinden — hatte den König Artus zu dem Unternehmen der Befreiung des Grals aus Pecheur's Händen aufgerufen, da der Held

dazu geboren sei. Tristan schloß sich dem Heere von Artus an.

Inzwischen hatte Dinas in Cornwall regiert und endlich mit Zustimmung der Barone den König Mark aus dem Gefängniß erlöst. Auf Artus' Begehren nimmt Mark Yseult wieder auf, weigert aber Tristan gleiche Gunst. Der Schmerz der Trennung von der Geliebten wirft Tristan in Trübsinn, den auch die von Artus und Lanzelot für ihn in Cramalot veranstalteten Feste zu zerstreuen nicht vermögen. Während der Rüstungen des Königs Artus zur Gral-Expedition kehrt Tristan zu seiner Gattin Yseult mit den weißen Händen zurück, in der Hoffnung, bei ihr den ersehnten Seelenfrieden zu finden. Die Tugenden der Gattin flößen ihm Achtung gegen sie ein, allein die Liebe zur blonden Yseult war nimmer erloschen und konnte es nicht, vermöge des Liebestranks.

König Huel, sein Schwiegervater, erliegt einer Krankheit, nachdem er zuvor seinen ältesten Sohn und Erben Pheredin und seinen zweiten Sohn Runalen dem Schutze Tristan's empfohlen. Die Vasallen empören sich gegen Runalen, dem aber Tristan sie unterwerfen hilft. Bei der Belagerung von Nantes wider die Empörer wird Tristan durch einen Steinwurf von der Hand des Ritters Lestoc schwer verwundet. Er verlangt nach seiner Gattin; aber alle Kunst und Sorgfalt derselben kann ihn nicht heilen.

In dieſer traurigen Lage erinnert ein alter Diener, Namens Gesnes, Triſtan an ſeine frühere glückliche Heilung durch die Prinzeſſin von Irland, ſeine blonde Yſeult. Die Gattin willigt ein, daß Gesnes ſie herbeihole. Vor ſeiner Abreiſe giebt Triſtan ihm ſeinen Ring mit den Worten: „Bringe ihn der Königin von Cornwall, ſag' ihr, daß Triſtan, dem Tode nahe, um ihre Hülfe flehe. Bringſt du ſie mit, ſo ziehe weiße Segel auf, weigert ſie zu kommen, ſchwarze; ſie werden die Verkünder meines gewiſſen Todes ſein."

Die Lehren eines Heiligen bei der blonden Yſeult und die feierliche Verpflichtung zur Miteroberung des Grals, welche Triſtan an Merlin's Grabe übernommen, hatten — wie der alte Erzähler meldet — Beider Liebe gereinigt und in eine zärtliche Freundſchaft umgewandelt.

Die blonde Yſeult gewährt Gesnes' Bitte; ſie ſchifft ſich mit ihm von Cornwall nach Bretagne ein; weiße Segel glänzen auf dem Fahrzeug.

Triſtan, deſſen zunehmende Schwäche ihm nicht mehr verſtattete, ſich an das Ufer tragen zu laſſen, um das Schiff zu erſpähen, ſandte eine junge Verwandtin ſeiner Frau täglich an das Ufer. Ach! die ſanfte Yſeult Weißhand hatte in ihrem Herzen das Gefühl der Eiferſucht aufkommen laſſen und befahl ihrer Nichte, Triſtan zu verkünden, das Schiff führe ſchwarze Segel, auch wenn es weiße ſeien.

Da nahete das Schiff mit der ersehnten Yseult und den weißen Segeln. Die falsche Kunde wird Tristan gebracht. Er stößt einen tiefen Seufzer aus und haucht mit den Worten: „Ach, süße Freundin, Gott befohlen! Nie seh' ich dich nun wieder. Leb' wohl, ich grüße dich!" den Geist aus.

Yseult vernimmt bei ihrer Ankunft die Trauerbotschaft, die in der Stadt ausgerufen wird. Sie eilt in Tristan's Gemach, wirft sich auf seinen Leichnam, küßt seine kalte Stirn, legt ihre Hand auf das sonst so zärtlich und warm schlagende Herz, in dem sie vergebens einen Lebensfunken sucht. Sie drückt einen letzten Kuß auf Tristan's Lippen und ihn umschlingend stirbt sie.

An Tristan's Schwert fand man zwei Briefe: an den Bischof von Nantes und an König Mark. Der erste enthielt neben dem Ausdruck der Reue und einer Anzahl frommer Stiftungen, die Bitte, seine Leiche nach Cornwall zu bringen, der andere mit der Meldung von dem verhängnißvollen Liebestranke, die Bitte um Verzeihung der Kränkungen.

Der Bischof führte selbst die Leichen des Paares nach Cornwall über. Mark's Wuth bei der heimlichen Abreise Yseult's wandelte sich nun beim Anblick der Entschlafenen und beim Empfang der Botschaft in Schmerz und Trauer. Mit Thränen rief er aus: „Ach! warum blieb mir die Kunde von dem Tranke

verborgen! Ich hätte Beide als Gatten vereinigt und nie von ihnen mich getrennt. Nun hab' ich Neffen und Gattin verloren!" — Er ließ ſie in zwei Särge legen und mit großer Feierlichkeit beſtatten.

Gouvernail, vom Schmerz und Jammer auf das Krankenlager geworfen, rafft ſich auf und eilt zur Gruft. Er ſieht Hudan, den treuen Braken Triſtan's, auf deſſen Grabe liegen, eine ſchöne grüne Weinrebe daraus emporſteigen und ſich in Yſeult's Grab ſenken. Mark hatte ſie vergebens dreimal abſchneiden laſſen; ſie erneuete ſich ſtets. Gouvernail aber grub dem Steine, der die Aſche ſeiner erhabenen Freunde barg, Worte ein, die unſer Erzähler in folgende Form gegoſſen hat:

Sous ce tombeau, deux amans couronnés
Reçoivent le tribut d'un serviteur fidèle.
Du plus parfait amour ils furent le modèle.
A les pleurer toujours ses yeux sont condamnés.
Un breuvage amoureux les jeta dans l'ivresse:
Mais le ciel eut pitié de leur égarement;
Et détruisant l'enchantement,
Sans réfroidir leur coeur, épura leur tendresse. —

Denken wir hierbei an Goethe's Schlußworte ſeiner Wahlverwandtſchaften: „So ruhen die Liebenden

neben einander. Friede ſchwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder ſchauen vom Gewölbe auf ſie herab, und welch' ein freundlicher Augenblick wird es ſein, wenn ſie dereinſt wieder zuſammen erwachen!" — Giebt es eine ſchönere Grabſchrift? —

Sehr abweichend von obiger Erzählung der Todesart unſeres Helden iſt die in einer ſpäteren Bearbeitung des Ritterbuches, ſowie in alten engliſchen und italieniſchen Büchern und in einer kurzen ſchönen ſpaniſchen Romanze enthaltene Angabe, wonach Triſtan, während er bei Iſolde die Harfe ſpielt, von Mark durch ein Fenſter mit einem vergifteten Pfeil getroffen wird.

Bald drang unſer franzöſiſcher Proſaroman in Ueberſetzungen nach Spanien (1501, 1528, 1534), ſpäter auch nach Italien (1552). Das beurkunden die beiden Erzählungen in den hundert alten Novellen (Cento novelle antiche) Nr. 62 und 99, von der Belauſchung auf der Fichte am Brunnen und von Triſtan's Wahnſinn, nicht minder die Anſpielungen bei Bojardo (Orlando inamorato I, 3, 33, 34) auf den Liebestrank und bei Arioſt (Orlando furioso IV, 52; XXXII, 65) auf den Triſtanfelſen, — während Triſtan's Geſchichte überhaupt ſchon zu Ende des 12. Jahrhunderts in Italien, wohl durch Vermittelung der Pro-

venzalen, deren Sprache bei den Italienern und dem ganzen Süden herrschte, bekannt war; wie wir denn oben sahen, daß Leben, Liebe und Dichtung der Troubadours in „Tristan und Isolde" wesentlich mitwurzelten, keimten und blüheten, und die Nordfranzosen hatten neben der großen Prosa noch manche poetische Bearbeitung der hochberühmten Sage.

Und diese Sage war, wie bereits angedeutet, im Morgenlande ebenfalls eine alteinheimische, mehrfach zwar von der unsrigen abweichend, in den Hauptgrundzügen aber den gemeinsamen Ursprung verrathend. So besingt das persische Königsbuch des Firdusi (Schanameh) die Liebe Ferhad's zu Schirin, der schönen armenischen Königstochter und Gemahlin des persischen Kaisers Chosroës, die Ferhad's Liebe theilt. Er verfällt in Wahnsinn und stürzt bei der falschen Nachricht von ihrem Tode während seiner Arbeit vor ihrer von ihm gefertigten Bildsäule in sein Beil, das mit dem Stiel in seinem Herzen haftend wurzelt und daraus den ersten Granatbaum mit Blüthen und Früchten treibt.

Bei den Afghanen ertönt noch heut die Geschichte Adam's, des schönsten und tapfersten Jünglings seines Stammes, und der Durkhani, der schönsten und holdseligsten aller Jungfrauen. Beide lieben sich, werden aber durch die Feindschaft ihrer Familien getrennt und Durkhani wird mit Widerstreben die Gattin eines benachbarten Häuptlings; sie versagt ihm jedoch die ehe-

lichen Rechte, während sie mit ihrem Geliebten, den sie gleichfalls in Schranken hält, heimlicher Zusammenkunft pflegt. Unter ihren sorglichen Händen gedeihen in ihrem Garten zwei Blumen, die sie nach sich und ihrem Geliebten benennt. Sie sieht seine Blume welken und ihr eifersüchtiger Gatte, der ihn im Kampfe verwundet hat, verkündet ihr seinen Tod. Auf der Stelle sinkt sie entseelt nieder. Der in der Nähe verwundet darniederliegende Adam vernimmt die Kunde und haucht mit dem Namen der Geliebten seinen Geist aus. Beide, entfernt von einander bestattet, vereinigen sich dennoch im Sarge. Zwei Bäume sprießen aus ihrer Asche hervor, deren Zweige sich umschlingen.[11])

Sigune und Schionatulander werden von Parzival und den Seinen in Ein Grab gelegt (Wolfram's Parzival 804, 30). Der jüngere Titurel fügt hinzu (Kap. 40): Nachdem die treue Magd von der Brüderschaft des Grals besargt und zu Schionatulander ins Grab gelegt worden, da wanden sich, wie die alten Chroniken melden, aus dem Sarge und aus ihrer beider Munde zwei Reben aus Adrybente und verschlangen sich zu hohem Stamm und Gehänge, immer grünend und von Reif und Kälte nicht anzutasten. —

Zum Schlusse dieses Abschnitts möge noch auf die interessante Abhandlung von Villemarqué „Tristan et Iseult“ in seinem verdienstlichen Werke: Les Romans

de le Table Ronde (dritte Auflage. Paris 1860) S. 66—86, verwieſen ſein, worin er die Beziehungen der alten waliſchen und provençaliſchen Dichtungen über den mythiſchen Triſtan zu dem Roman darthut und den Nachweis führt, daß die Abenteuer des Helden unter den Waliſern ſchon im Anfange des zwölften Jahrhunderts bekannt geweſen.

III.

Der deutsche Prosaroman.

(Deutsches Volksbuch.)

Rücksicht und Beweggrund für das etwas längere Verweilen bei dem (englisch-) französischen Volksbuche war die — schwerlich falsche — Annahme, daß es den deutschen Lesern in ihrer Mehrzahl kaum näher bekannt, und daß deshalb diese alte eigenthümliche Dichtung ein erhöhtes Interesse zu erwecken geeignet sei.

Bei dem Volksbuche, das wir Deutsche neben dem großen Werke Gottfried's zu besitzen uns rühmen dürfen, liegt die Sache etwas anders. Etwas —: denn kaum mag sich — so erwünscht auch das bewiesene Gegentheil wäre — behaupten lassen, daß der heutigen Zeit das alte und ewig junge Büchlein, das „in diesem Jahre gedruckte", noch so durchaus nahe liege, so

vertraut sei, als ihren Vorgängern. Und dasselbe darf mehr oder minder von dem Epos unsers Straßburger Sängers gelten, dessen Edelstein, trotz rüstiger Bestrebungen kundiger und bedeutender Männer, es der modernen Zunge traulicher und genußreicher zu machen, bei weitem noch nicht Allen glänzt, dessen tiefes Verständniß noch nicht Allen aufgegangen ist.

Die Mutter unsers deutschen Prosaromans ist das alte Gedicht des Eilhart von Oberg (1189—1207), eines niedersächsischen Edlen vom Hildesheimischen Dorfe Oberg. Er war es, der die Tristansage in Deutschland recht einheimisch machte, ihren Boden erweiterte und ihre Verbreitung im Norden vermittelte (schon im 13. Jahrhundert, 1226, wurde auf Befehl Königs Hakon von Norwegen durch den Mönch Robert die Tristanerzählung in altnordischer Sprache prosaisch bearbeitet), während seine eigene Quelle ein nicht mehr vorhandenes altes normännisch-englisches Gedicht sein mag. Sein Gedicht selbst aber ist nicht vollständig, wohl auch nicht ganz in der ursprünglichen Gestalt, vielmehr in Ueberarbeitungen uns erhalten.

Bereits im 15. Jahrhundert wurde Eilhart's Gedicht in Prosa aufgelöst, zum populären Ritterroman, zum Volksbuche gemacht, dessen Verfasser sich selbst als einen „Unbekannten" bezeichnet mit dem Bemerken, er habe für die den gereimten Büchern abholden und solcher Kunst unkundigen Leute das Gedicht in diese Form

gebracht.' Ein „Meiſter von Britanien", ſagt er, „habe dieſe Geſchichte zuerſt geſchrieben, dann ſein Buch einem Eilhart von Oberg geliehen, der es in Reime gebracht. Jenen britaniſchen Meiſter nennt eine der Münchener Handſchrift von Gottfried's Triſtan gleich zu Anfang (innere Deckelſeite) beigefügte Anmerkung „Thomas". „Von dieſer hiſtori hatt von erſt geſchriben der meiſter Tohumas von Brittania, und nachmals ainem ſein buch gelichen, mit namen Dilhart von Oberet, der hatt es darnach Inn Reymen geſchriben."

Der älteſte bekannte Druck des Proſabuchs iſt von 1498 (Augsburg). Später wurde es der großen Romanſammlung „Buch der Liebe" (Frankfurt 1587, Erfurt 1619, Nürnberg 1664) einverleibt.[12]) Und ſo diente dies Buch von Triſtan auch unſerm alten Dichter Hans Sachs, dem nichts Volksthümliches entging, im J. 1553 als Grundlage eines Dramas.[13]) — Aus dem unſrigen iſt das viel ſpätere däniſche Volksbuch von Triſtan entſprungen, obwohl es manche Abweichungen von ihm darbietet.[14])

Ein unterſcheidendes Merkmal unſers deutſchen Romans gegenüber dem franzöſiſchen beruht darin, daß er keine Beziehungen des Helden zum Gral kennt und den Faden zwiſchen Artus und Triſtan nur ſehr loſe und flüchtig knüpft. Gottfried erkennt dieſe Verhältniſſe überhaupt nicht an, und nur der eine der älteren

Fortsetzer Gottfried's, Heinrich von Freiberg, kehrt zum Artuskreise zurück. Die in jenem fremden Volksbuche durch die Verbindung der Artussage mit der Tristansage gehäufte, zuweilen verwirrende Fülle des Stoffs weicht in unserm Buche einer einheitlicheren Fassung und Haltung. Der Drang oder die Sucht der ausländischen Dichtung, die Abenteuer und Thaten unsers Helden in die bunteste romantische Färbung zu kleiden, sie zu heben, alle ritterlichen Tugenden in erdenklichster Steigerung auf sein Haupt zu häufen, mag jene Verbindung mit dem britischen Lieblingshelden Artus wesentlich veranlaßt haben. Diese Verbindung bezeugt aber auch die Berühmtheit der Tristansage. Die deutsche Tristanerscheinung beruht auf sich selbst; sie bedarf der Hinzutragung äußerer glänzender Beziehungen, fremder Hülfe nicht, um ein ganzer Mensch und Held zu sein. Artus und die Tafelrunde sammt dem Gral bestehen für sich, ohne Tristan's zu bedürfen; er besteht für sich und hat sie nicht zu vermissen. Das ächt Menschliche in seiner Größe und Schwäche, thatenreiches Walten, Glanz und Ruhm leuchten uns in unserm Tristan reiner, naiver entgegen. Sein Bild trägt die Züge der Ursprünglichkeit, der Natürlichkeit und Klarheit, ohne alle Zuthaten, in einfacher Schöne.

Der Inhalt unsers Volksbuchs — „eine wunderbarliche und fast lustige Historie von Herrn Tristanen

und der schönen Isalden, eines Königs aus Irland Tochter, was sie vor große Freude mit einander gehabt haben und wie dieselbige Freude gar trauriglich zu einem Ende vollbracht ward: sehr lieblich zu lesen" — diesen Inhalt anders, als im kürzesten Umriß zu geben, kann selbstredend hier nicht Zweck sein. Die Zahl Derer, welchen es nicht näher bekannt, das schlichte Büchlein, findet es unter anderen in Karl Simrock's „Deutschen Volksbüchern" (1846), vierter Band, S. 227—417, und voraus im „Buch der Liebe", herausgegeben von Büsching und v. d. Hagen (1809), erster Band, S. 1—142.

Tristan's Eltern sind Ribalin und Blancheflor (Weißblume): er König von Johnois (Lohnois), der dem durch den König von Schottland hart bedrängten Marks (March), König von Curnewal, zu Hülfe kommt; sie des Mark's Schwester. Beide lieben sich heimlich. Marks vermählt die Schwester dem Freunde Ribalin. Auf der Seefahrt der Gatten nach Ribalin's Heimat wird Blancheflor von einem Knaben entbunden, doch so, daß ihr das Kind aus dem Leibe geschnitten wird und sie stirbt. „Dasselbe Kind wuchs heran und ward ein mannlicher, theurer Held, genannt Tristan." Um andere Lande und Sitten zu sehen, erbittet Tristan auf Rath seines Erziehers Curnewal (Curwenal) vom Vater Urlaub und zieht mit seinem Meister Curwenal und einem

kleinen Gefolge von dannen, über das Meer gen Curnewal. Unbekannt langt er bei Marks an und wird von dieſem in ſein Hofgeſinde aufgenommen, der Pflege des Truchſeß, Herzogs Thinas, anbefohlen und durch Tugend und Frömmigkeit Allen lieb und werth.

Zu der Zeit kam Morhold, Schwager des Königs von Irland, ein ſehr ſtarker Mann mit vier Mannes Stärke, ſammt einem Heere nach Curnewal, um den ſeit fünfzehn Jahren nicht entrichteten Zins an Irland von Marks zu holen, und zwar alle jungen Leute unter fünfzehn Jahren. Triſtan faßt den Entſchluß, den von Morhold angebotenen Zweikampf um den Zins ſelbſt zu beſtehen, wird von Marks zum Ritter geſchlagen, und, nachdem er dieſem dann ſeine Herkunft entdeckt und ſeinen Wunſch ausgedrückt hat, zum Kampf, obwohl mit Widerſtreben, gelaſſen.

Gerüſtet geht Triſtan zu Schiff und fährt nach dem Werder. Morhold kommt ihm entgegengefahren und heftet ſein Schiff an, aber Triſtan ſtößt das ſeine fern hindann, da nur Einer von Beiden davon kommen werde. Morhold räth dem Jünglinge ab vom Kampfe, der will ihn aber nur dann aufgeben, wenn Morhold vom Zins abſtehe, was dieſer weigert. Der Kampf entbrennt, Morhold unterliegt, Triſtan ſchlägt ihm eine Hand ab und eine Wunde durch den Helm, daß er todt niederfällt, mit einem Stücke vom Schwerte Triſtan's im Haupte.

(„Er nahm das Schwert und gab es da
In seine beiden Hände:
Er schlug, das war das Ende,
Das Haupt ihm mit der Kuppen ab"
sagt Gottfried von Straßburg).

Mit Freude werden Tristan, mit Trauer Morhold von den Ihrigen heimgeholt. Die Mannen Morhold's senden zur schönen Isalde, des Königs von Irland Tochter, der Berühmtesten des Landes in der Arzneikunst, sie findet aber den Oheim todt; in seiner Wunde gewahrt sie ein Stück aus Tristan's Schwerte, zeigt es allem Volke und bewahrt es auf. Der König von Irland aber gebietet seinem Volke „wer aus dem Lande Curnewal in seine Lande käme, deren sollte man Keinen lebendig lassen, sondern an den Galgen henken".

Tristan ist von Morhold's vergifteten Waffen schwer wund; kein Arzt in Curnewal konnte ihn heilen. Er läßt sich, da seine Wunden faulen und Niemand außer Marks, Thinas und Curwenal bei ihm bleiben will, ein Häuslein an die See machen, darin er allein wäre und seines Endes warte. Jung und behender Sinne entschließt er sich jedoch, auf die See zu fahren, ob ihn das Glück irgend wohin brächte, wo ihm geholfen würde. Mit großer Klage wird er in ein Schifflein getragen, nachdem er Curwenal gebeten, seiner ein Jahr zu warten; kehre er in der Zeit nicht zurück, heim zu ziehen nach Lohnois und dort seine Stelle ein-

zunehmen. Er fährt nun von dannen ohne alle Hülfe, nicht wissend wohin. Die Winde treiben ihn geradesweges gen Irland.

Der König, der am Ufer wandelt, läßt den todtwunden Mann in ein Haus tragen, darin seiner zu pflegen. Tristan giebt sich für einen Spielmann Pro aus Segnicest und als auf dem Meere beraubt und verwundet aus. Der König schickt zu seiner Tochter und die heilt den Kranken ungesehens in wenig Tagen. Da eine Hungersnoth in Irland eingerissen war, weil die Schiffe von Curnewal nicht mehr dahin fahren durften, sendet der König Tristan auf dessen Rath mit Schiffen gen Engelland, Speise zu bestellen. Er vollführt den Auftrag, schickt die Ladung dem König, er selbst aber fährt nach Curnewal zu seinem Ohm in die Stadt Thintariol, wo er mit großen Freuden, Ehren und Würden empfangen wird.

Als die Großen des Hofes und Tristan in Marks dringen, sich zu vermählen, was nicht nach seinem Sinne, da er Tristan zum Erben seines Reichs haben will, zeigt er ihnen ein schönes langes Frauenhaar, das zwei in der Luft sich streitende Schwalben zu seinen Füßen herabfallen ließen. „Ich habe", sagt er, um der Zudringlichkeit seiner Leute auszuweichen, „hier einer Frauen Haar; so ihr mir die gebt, die will ich nehmen und nicht widersprechen; aber ich will sonst keine andere, dieweil ich lebe." Tristan nimmt das Haar,

die Frau damit aufzusuchen, (Gottfried von Straßburg findet das in seinem Gedichte sehr lächerlich) und bricht mit hundert Rittern auf.

Das Schiff wird an Irland's Strand geworfen zum Schrecken der Mannschaft. Als der Marschalk des Königs zum Schiffe kam, sie enthaupten zu lassen, läßt Tristan dem König verkünden: „Ich bin geheißen Tantris, und sind meiner Gesellen zwölf Kaufleute aus Engelland; wir haben sagen hören, wie großer Hunger in diesem Königreiche sei; da verkauften wir alle unsere Habe und legten sie an Speise, damit luden wir zwölf Schiffe und hofften dadurch alle reich zu werden: da begegneten uns Leute auf dem Meer, denen man stark nachjagte, die sagten uns, wenn wir her kämen, so hätten wir gewißlich das Leben verloren. Als wir das hörten, begunnten wir uns zu beklagen, und nicht unbillig, des großen Schadens halb, den wir an unseren Gütern nehmen würden, wenn wir nicht herführen; führen wir aber hierher, so hätten wir Gut und Leben mit einander verloren. Hierauf gingen wir zu Rath und warfen das Loos unter uns: auf welchen es fiele, der sollte hierher fahren und besehen, ob dem also wäre, wie uns gesagt worden. Also fiel das Loos auf mich Armen, meine Gesellen aber sind noch auf dem Meer."

Während die betrübten Gefangenen ihres Schicksals harren, bringt ein Mann ihnen die Kunde von einem „großen und grausamen" Drachen, der das Land

verheere, und wie der König Dem, der den Drachen erschlüge, seine Tochter geben wolle. Da Tristan solche Dinge hörte, wappnete er sich und ritt gegen die Noth, denn er war „ein kühner, unverzagter Held". „Er hielt sich in einem Grunde und wartete, bis der grausame Wurm neben ihn kam; da zerstach er zuerst seinen Speer auf ihn und ehe der Schaft zerbrach, hatt' er schon sein scharfes Schwert in der Hand und schlug mit ganzen Kräften so lang auf ihn, bis er mit großer Arbeit und Mannheit zuletzt den Sieg an ihm gewann. Aber der Drache verbrannte das Pferd unter ihm und er mußte zu Fuß fechten. Als er nun den Drachen erschlagen hatte, schnitt er ihm die Zung' aus dem Rachen und trug sie mit sich hinweg. Es hatt' ihn aber der grausame Wurm also mit Feuer angeworfen, daß er in dem Feuer schier verbrannt war; da sah er ein Moor vor sich, darein ging er und wollte sich erkühlen, daß er in dem Harnisch nicht verbränne. Als er darein kam, da ward ihm der Harnisch aller kohlschwarz, ohn' allein der Halskragen, der war gülden. Da er das sah, ging er ein wenig fürbaß; da fand er einen lautern Brunnen, darinnen er sich allererst erkühlet und legte sich um Ruhe willen zu dem Brunnen, und lag also daselbst gar nahe unversonnen (fast ohne Besinnung)."

Der Truchseß, der den Drachen hatte bekämpfen wollen, aber mit seinen Leuten vor ihm geflohen war,

ritt mit ihnen an die Stelle des Kampfes und schnitt dem Wurm das Haupt ab. Er berühmte sich nun der That und begehrte Isalde zur Frau. — Tristan, der von Isalde und ihrer Gefährtin Brangele in seinem Versteck aufgefunden und in die Stadt gebracht worden, macht ihm durch das Zeugniß der dem Drachen ausgeschnittenen Zunge zu Schanden. Isalde hatte dem erschöpften Helden ein Bad bereiten lassen, darin er wieder zu Kräften gekommen. An dem Haare erkannte er sie als die, so er suchte, sie aber ihn an der Scharte seines Schwertes als den Mörder ihres Ohms. Durch Brangele wird sie mit ihm ausgesöhnt. „Sie stellet' ihren Zorn ab von ihm und hieß Kleider bringen; als er aber bekleidet war, ward er ihren Augen so gefällig, daß alle Klagen, so sie vor gehabt hatte, vergessen wurden. Denn es geschieht oft, daß weibliches Gemüth durch schöne Gestalt und hübsche Geberde von Zorn in Gütigkeit und Sanftmüthigkeit gewandelt wird: also geschah auch an Frau Isalden. Sie umfing Herr Tristanden freundlich, küsset' ihn lieblich an seinen Mund und vergaß aller Feindschaft und Haß."

Der Drachentödter Tristan begehrt nun, statt für sich, für König Marks Isalde's Hand, erhält sie zugesagt und führt die Braut hinweg. Unterwegs auf dem Schiffe das Ereigniß des Liebestranks. Marks empfängt die Ankömmlinge in Thintariol. Hochzeitfeier und Beilager, Mordversuch gegen Brangele wie

in der französischen Erzählung, nur daß in Brangele's Räthsel an die Stelle der Lilie dort das Hemd hier tritt. Das stille Liebesglück Tristan's und Isalde's wird durch den Verrath des Herzogs Auctrat, eines Vetters Tristan's, an den König getrübt. Marks weist die Anklage zurück, überzeugt sich indeß bald selbst und verbannt Tristan.

Die Liebenden erkranken vor Herzeleid, kommen durch Brangele's Vermittelung in dem Baumgarten dicht an der Königin Kammer mitternächtig zusammen; Auctrat, „der Fürst der Hinterlist", zieht ein Zwerglein (Melot), das künftige Dinge am Gestirn sehen kann, zu Rathe, Tristan zu schaden; „der böse Teufel, das Zwerglein", räth den König, in den Wald jagen zu reiten zum Schein und zurückzukehren. Auf einer Linde belauschen König und Zwerg beim Mondenschein, wie Tristan, verabredetermaßen, das Zeichen seiner Gegenwart: einen Holzspan mit gemaltem Kreuze darauf, in den Brunnen wirft, der durch Isalde's Kammer fließt. Tristan gewahrt den Schatten der Beiden in dem Wasser und giebt sich verloren. Isalde erscheint bei dem „allerliebsten Freunde", nimmt die Lauscher ebenfalls wahr und das schlaue Liebespaar täuscht sie, sintemalen Isalde die Scheinbitte Tristan's, weshalb er sie zum Kommen bewogen, ihm zur Huld seines Herrn wieder zu verhelfen, zurückweist und in verstelltem Zorn von ihm scheidet. Der König zückt gegen den falschen Zwerg das Schwert; der aber entkommt. Der König

bittet zuerſt — erfolglos — die Königin, dann Brangele, den verkannten Triſtan wieder an den Hof zu bringen, was denn auch durch dieſe geſchieht. Er empfängt Triſtan freudig und ordnet an, daß er hinfort in ſeiner Kammer ſelbſt wohnen, auch bei der Königin ſein ſolle, ſo oft es ihm gefalle.

Die Neider, Auctrat, ſein Anhang und das Männlein, ſinnen auf neuen Verrath. Um den König zu überzeugen, beſtreicht der Zwerg das Eſtrich zwiſchen den Lagern Triſtan's und Iſalde's mit Mehl. Triſtan, der das Mehl gewahrt, ſpringt von ſeinem Bett in das andere, aber ſo gewaltig, daß er ſich eine ſeiner Wunden aufreißt und die Königin mit ihm voll Blutes wird. Beide werden zum Tode verurtheilt; Triſtan entſpringt aus einer Kapelle, in die man ihn auf ſein Bitten gebracht. Die Königin ſoll den Feuertod erleiden, wird aber zu ſchimpflicherem Tode einem ausſätzigen Herzog übergeben. Triſtan entreißt ihm die Geliebte und eilt mit ihr und dem treuen Curwenal in einen Wald. Dort verweilen ſie faſt zwei Jahre, nähren ſich von den Früchten und den Thieren des Waldes, aber „die Liebe machte ihnen alles ſüß und gut". Des Nachts legt Triſtan ſein bloßes Schwert auf das Lager zwiſchen ſie Beide. So werden ſie von Marks eines frühen Morgens gefunden; er legt ſeinen Handſchuh auf die Frau, ſein Schwert an die Stelle deſſen von Triſtan und entfernt ſich.

Das entdeckte Paar flieht in Curwenal's Begleitung. Nach weiterem Beieinanderſein, vier Jahre ſeit dem Liebestranke, begeben ſie ſich zu dem Prieſter Ugrim, Mark's Beichtvater, Buße zu empfangen. In einem Briefe bittet Ugrim den König, ſeine Frau wieder zu nehmen. Triſtan führt ſie dem Gemahl zu, der ſie aufnimmt, ihn aber des Landes verweiſt. „Er ritt hinweg, aber ſein Herz und Gemüth ließ er bei der Königin, desgleichen ſie auch wiederum ihres bei ihm.“

Triſtan begiebt ſich gen Britannia an Königs Artus Hof, wird von dieſem und der Ritterſchaft der Tafelrunde gar lieb und werth gehalten und erhält eine der höchſten Stätten an der Tafelrunde. Durch Vermittelung ſeines Freundes Balbon an Artus' Hofe ſieht er bei einem Beſuche, den dieſer mit ihm und dem übrigen Gefolge dem benachbarten Marks in Thintariol abſtattet, dem dortigen Hofe unerkannt, Iſalde wieder mit dem nächtigen Abenteuer der Wolfseiſen.

Auf ſeiner Fahrt von Artus weg gelangt Triſtan in das verwüſtete Land des von ſeinem eigenen Volke befehdeten und eingeſchloſſenen Königs Haubalin (Jovelin) von Careches, wird von dieſem und ſeinem Sohne Caynis (Kaedin) gaſtlich aufgenommen, ſieht die Tochter des Königs, „Iſalde“, wie ſeine Geliebte geheißen, bekämpft und beſiegt deſſen Feind Riolin von Mantis, das Haupt der Empörung, und gewinnt dem König ſein Land wieder, Iſalden aber empfängt er zum Ehe-

gemahl, ohne sie zum Eheweib zu machen, denn sein Herz ist bei seiner Isalde in Curnewal. Als Caynis ihn darob zur Rede setzt, erwidert Tristan, eine Königin (seine blonde Isalde) liebe ihn um so viel mehr als seine anscheinende Frau, daß sie einen Hund (den er ihr einst geschenkt) um seinetwillen besser halte, als Caynis' Schwester ihn. Deß' möge er sich mit ihm selbst überzeugen. Beide fahren darauf nach Curnewal, und hier nimmt Caynis, als sich die Königin durch des Herzogs Thinas Vermittelung mit Tristan im Forst verabredetermaßen begegnet, wahr, daß sie seine Schwester wie an lieblichem Benehmen gegen Tristan, so an Schönheit und Anmuth übertreffe und sagt den Schwager aller Treue ledig und los.

Nach mehreren Zwischenfällen — Vereinigung mit der Geliebten, Verkennung ihrerseits, Abweisung, als er in Gestalt eines Aussätzigen zu ihr kommt — eilt er mit Caynis nach Careches zurück. Die Königin von Curnewal läßt reumüthig durch einen Sendboten wieder um seine Huld werben. In Pilgerkleidung kehrt er zu ihr zurück, freut sich mit ihr der neuen Vereinigung und fährt dann heim zu seiner Gattin und ihren Eltern.

Auf die Kunde von seines Vaters Ribalin Tod und als Curwenal sein Anerbieten, das Reich Lohnois zu eigen zu nehmen, abgelehnt, entschließt sich Tristan zur Rückkehr in sein Vaterland, um die aufsässigen Fürsten zu bändigen und die Herrschaft zu ordnen,

nicht ohne vorher mit seiner geliebten Isalde noch einer geheimen Zusammenkunft zu pflegen und der von Auctrat drohenden Entdeckungsgefahr glücklich zu entgehen. Nach Schlichtung des Unfriedens fährt er zurück gen Careches, wo inzwischen Caynis seinem Vater in der Regierung gefolgt ist. Der wiederum aufständische Riolin wird abermals bezwungen. Beim Sturm auf die letzte noch Widerstand leistende Stadt erhält Tristan durch einen Steinwurf schwere Verletzung. Durch seine Krankheit hatte er „seiner Schöne gar viel verloren und wer ihn zuvor gekannt, dem war er unbekannt geworden." Auf den Rath eines aus seinem Reiche Lohnois mitgebrachten ihm befreundeten Knaben entschließt er sich, als Narr verkleidet seine Isalde in Curnewal aufzusuchen. Er spielt seine Rolle so schön, daß König Marks ihn zur Kurzweil an seinen Hof zieht und ihn zu seiner Frau führt. Er giebt sich Isalden heimlich zu erkennen und Beide freuen sich des erneueten Liebesglücks. Abermals von Lauschern ausgespäht, trennt sich das Paar „mit großer herzlicher Klage, mit viel kläglichen und freundlichen Worten und Gebärden", nachdem sie sich Treue gelobt und Tristan von ihr begehrt hatte: „Wenn meine Boten zu euch kommen und euch diesen Ring zeigen, so thut heimlich, was ich euch bitten lasse." Tristan kommt in seiner Narrenkappe mit gutem Frieden heim nach Careches.

Bei der Rückkehr von einer Fahrt, welche Caynis

zu seiner Geliebten Gardeloie (Kassie), der Frau des benachbarten Königs Rampezenis (Rampotenis), in Begleitung Tristan's gemacht, wird Caynis von dem erzürnten Ehemann — der, von einer Ausfahrt zurückkehrend, an dem in den Burggraben gewehten Hute des Caynis und an den von Tristan zur Kurzweil in die Wand eines Burggemaches geschossenen Reisern die Besuchenden erkannt hatte — erschlagen, Tristan aber mit einem vergifteten Speer von ihm hart verwundet. Der Schmerz der Gattin, zu welcher Tristan gebracht wird, ist groß, die Hülfe der Aerzte vergebens. Tristan, der Heilkünste seiner Isalde in Curnewal eingedenk, sendet einen Boten zu ihr mit dem güldenen Ringe, sie zu holen, das Wahrzeichen des weißen und des schwarzen Segels ihm anbefehlend. Die blonde Isalde naht; seine Gattin verkündet ihm „verkündet ihm ohne Arg und Uebel" zum Scherz das schwarze Segel. „Er legte sein Haupt nieder auf das Bette, streckte seine Hände und gab schnell seinen Geist auf." Isalde stirbt an der Bahre des Geliebten. Tristan's trauernde Gattin läßt die Leichen beide in einen köstlichen und herrlichen Sarg legen.

Da König Marks die leidigen Mären und dabei die Bewandtniß des Minnetranks vernommen, „ward seine Klage wohl zehenfältig mehr denn zuvor und er sprach: Das sei Gott vom Himmel geklagt, daß ich das nicht längst oder von Anfang gewußt: ich hätte,

auf meine Wahrheit, meine liebſte Königin Iſalde meinem Neffen immer gern insgeheim gelaſſen und ihm zu Liebe behalten, auf daß er allwegen mit ihr und bei mir geweſen wäre. Da ich ihn aber vertrieben habe, das muß mich immer reuen. Ach wehe mir, daß ich ſie Beide je geſehen habe! O weh, herzlieber Neffe Triſtan, wie iſt das ſo eine große Thorheit an dir geweſen, daß du mir nicht geſagt haſt von dem unſeligen Getränk! O weh, meine allerliebſte Frau, o meine Königin! Nun ließ' ich euch Beiden willigliche und gern Land und Leute, mein Königreich und Alles, was ich habe, daß ihr geſund und bei Leben ſein ſolltet und wollte ich darum mein' Lebtage arm ſein und kein Eigenthum mehr haben."

„Er rüſtete ſich alsbald und fuhr ſelber nach den todten Leichnamen über die See. Als er nun dahin kam, ward die Klage dem König und auch der Königin von Careches wiederum erneuert. Er machet' einen behenden Abſchied, nahm dieſe zween todten Leichnam' und führte ſie mit ihm zu Lande. Er ließ ſie gar herrlich, auch mit großer Klag' und Jammer in ein Grab zuſammen legen: das war gar köſtlich gehauen in einen Marmelſtein. Und als dieſe Hiſtorie ſaget, ſo ließ der König auf Herrn Triſtan's todten Leichnam eine Weinrebe ſetzen und auf der Frauen Iſalden Leichnam einen Roſenſtock: dieſe beiden Ranken wuchſen zuſammen, daß man ſie mit keinen Dingen von

einander bringen mochte. Man saget aber, es geschah aus Wirkung des unseligen Trankes.“ [15]) —

Eine selbst flüchtige Vergleichung wird die charakteristischen Züge beider Volksdichtungen, ihre Abweichung und Uebereinstimmung in wesentlichen oder minder wesentlichen Punkten ohne Weiteres ergeben.

IV.

Gottfried's Epos.

Nicht lange nach Eilhart — und es erſchien der Mann, der dazu beſtimmt war, die alte Triſtanſage aus dem roheren Grundſtoff der Ueberlieferungen, aus den daraus hervorgegangenen gröberen oder feineren Gebilden auf den Flügeln des deutſchen Geſanges in die Sphäre der ächten Dichterwelt emporzutragen und zu ungeahnter Bedeutung zu erheben, das Kunſtwerk zu ſchaffen, das ſeiner harrte. Gottfried von Straßburg ſang (gegen 1210) ſein großes Lied, der höchſten Blüthen eine des dreizehnten Jahrhunderts, das Lied, das ihm das Koryphäenthum der mittelhochdeutſchen erzählenden Poeſie jenes geſegneten Zeitalters neben Hartmann von Aue und Wolfram von Eſchenbach erwarb.

Gottfried's Gedicht iſt der lichte Gegenſatz zu

Wolfram's düsterer, ascetischer Anschauung, „daß Jammer unser Beginnen und daß wir mit Jammer ins Grab kommen", — der Gegensatz des heitern zugleich und tiefinnerlichen Gemüthslebens einer glänzenden Ritter- und Hofwelt zu dem Ideenleben eines in seiner Erhabenheit strengen zugleich und traumseligen Geistes, — ein Gegensatz, der sich, wenn auch in minder prägnanter Weise, am Wendepunkte unsers und des achtzehnten Jahrhunderts wiederholt.

Aber nicht auf jenen ritterlich höfischen Kreis, auf dessen Anschauungen, Denken und Treiben beschränkt sich Gottfried's Dichtung. Ihr Empfinden und Betrachten, ihr Wollen und Wesen greifen tiefer, weiter und höher. Die Macht und das Geheimniß der Liebe ist ihr Kern und Lebensnerv.

Auf das Werk selbst in seinem ganzen Umfange hier näher einzugehen, wäre eitles Beginnen. Sein Inhalt schließt sich in manchen Grundzügen dem Eilhart'schen Gedicht an. Seine Hauptquelle: das Buch des Thomas von Britanien, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden. Allgemeines Eigenthum geworden durch werthvolle Ausgaben[16]), größeren Kreisen zugänglich gemacht durch werthvolle Uebertragungen[17]), möge es diese Kreise immer mehr erweitert sehen und sie für rechten, unbeirrten Genuß immer empfänglicher finden.

Schöneres über Gottfried und das Tristangedicht

aber kenn' ich nichts, als was bereits 1809 Docen in München zuſammenfaſſend geſagt hat.[18])

„Die ganze Kompoſition des Triſtan läßt uns ſchließen, daß dem Geiſte jenes Zeitalters ſchwerlich ein anderer Roman mehr angemeſſen habe ſein können; man darf es daher als eine glückliche Fügung anſehen, daß das blühende romantiſche Gedicht durch einen ſo vortrefflichen Meiſter für die deutſche Zunge gebildet worden. Wir ſehen hier das Ritterthum mit allen ſeinen großen und ergötzenden Bildern, den Eintritt des Jünglings in dieſen Stand, bei deſſen Knabenwanderung ſchon der Dichter die Idee einer ſchönen Geſtalt auf eine wunderbare geiſtig-ſinnliche Weiſe darſtellte; die Befreiung der Bedrängten, die Unrecht und Gewaltthätigkeit in Feſſeln hält; die Energie des Grundſatzes: „Kraft erzeigen wider Kraft"; den heldenmüthigen Kampf mit Serpenten und Rieſen; Rual's und Curwenal's edle Treue und Biederſinn, und als Gegenſtück die Verzagtheit und Lügenhaftigkeit des Marſchalls; das Ringen nach einer Liebe, die wir ſo wohl durchgängig bei den Minneſingern vorausſetzen müſſen; romantiſche Gegenden, nur nicht in der Einförmigkeit, mit der die Liederdichter den Frühling beſangen; mannigfaltige Abenteuer, die, ohne ſich zu verwirren, wechſeln und einander unterſtützen; hochzeitliche Feſte, Geſang und Saitenſpiel, und — weil doch Triſtan die Blume aller Ritter, auch

Studien anderer Art, Sprachen und ſogar die ſüße Lehre der Moral,

„die edeln Herzen allen
zu einer Amme iſt gegeben“

— dies Alles ſehen wir in reichem Maße durch das Ganze vertheilt und in einer erleſenen Sprache und einem ſchöngegliederten Versbau dargeſtellt.

Aber nicht als eine blos intereſſante ritterliche Aventüre muß der Triſtan betrachtet werden; was ihn vor allen anderen zu einem Roman für Liebende macht, wofür auch der Dichter ſelbſt ihn beſtimmte, iſt die ſinnige Darſtellung ſchöner Geſelligkeit; der elegiſche Eingang von Rivalin's und Blancheflur's Ende; die unauflösliche Liebe und Treue Triſtan's und Iſolde's, ihre erfindſame Liſt, jedem Verrath zuvorzukommen; all' die Mühen und Gefahren, mit denen ſie zu kämpfen haben, Sehnſucht und Freude, Lieb' und Leid im Wechſel; der Gegenſtand dieſer Liebe die Vermählte eines Andern, deſſen Gutmüthigkeit nun immer auf das alte Sehen und doch nicht Glauben zurückgeführt wird; das unvermögende Band der Dankbarkeit, Freundſchaft und Pflicht bei einer nicht zu bekämpfenden Nothwendigkeit; — alles veranlaßt und entſchuldigt durch den unglücklichen Zaubertrank auf der Rückfahrt von Irland, ſo daß ſelbſt die Religion bei einem Gottesurtheil die Schuld der Königin in Schleier hüllt, ſie als rein erſcheinen läßt und eine Leidenſchaft in Schutz nimmt, die, gegen

die Natur anderer Sünde, einzig von Herzen kommt, wodurch nun jene nicht durch eigene Wahl verſchuldete Nothwendigkeit ihre völlige Bewährung erhält.

Nur durch dieſe verſöhnende Vermittelung konnte das Ganze an eine höhere, letzte Inſtanz gebunden werden, ohne welche der Schein nicht zu vermeiden geweſen wäre, daß die Aventüre durch bloße — mit Brangäne's Zaubertrank leicht entſchuldigte — Liebesgeluſt, nur dem irdiſchen Princip einzig zu huldigen, die Abſicht habe. So etwas aber wäre dem kindlich-frommen Sinn jener Zeiten ganz entgegen geweſen; ſelbſt das beſſere Alterthum würde das Gemälde einer unerlaubten Buhlſchaft ohne Götter als Gegenſtand eines größeren Werks der Kunſt verabſcheut haben. Der Raub des Paris müßte dem allgemeinen geſunden Sinne als ein gemeines, der Muſe unwürdiges Verbrechen erſchienen ſein, wäre nicht das ſtreitende Gefühl durch eine höhere, dämoniſche Gewalt gelöſt, deren Beſtimmungen über dem Willen und der Wahl des Menſchen ſind.

Der unbedingte Zweck unſers Romans würde zum Theil ſich ſelbſt zerſtört haben, wenn daſſelbe Schickſal, welches die Treue der Liebenden ſo feſt zuſammenknüpft, nachher in eine falſche Rachegöttin ſich verwandelt hätte, um ihre blutigen Opfer zu heiſchen. Es iſt freiwillige Hingebung, keine gewaltthätige Trennung, was das rührende Ende Beider beſtimmt.

Und ſo drückt der ſchöne Sinn dieſer ganzen

Dichtung ſich auch darin ab, daß das Geſchick, welches Triſtan und Iſolde unauflöslich einander verband, zu ihrem Sterben keine unmittelbare, feindſelige Veranlaſſung giebt. Der Dienſt, den Triſtan einem Freunde bei ſeiner Liebesbewerbung erzeigt, endet mit dem Untergange Kaedin's und ſeiner eigenen tödtlichen Verwundung. Nur ein einziges Rettungsmittel iſt übrig: die Wunderarzenei, die ſeine Geliebte Iſolde über Meer bringen ſollte; aber ein unglücklicher Scherz der zweiten Iſolde führt die letzte Kataſtrophe herbei. Im Grabe noch webt die Kraft der überſchwenglichen Minne bezeichenlich fort in der Ineinanderverſchlingung des Roſenbuſches und der Weinrebe. — So endet das rührende Gedicht mit einem ſtillen Symbole deſſen, was im Leben ihr Kampf und ihre Liebe war, und das Ganze löſt ſich zuletzt wie in einen elegiſchen Seufzer auf über die Vergänglichkeit der Freude und des blühenden Lebens; und mit Wehmuth gedenken wir auch hier des Schlußwortes in dem alten Heldenliede,

wie Liebe je mit Leide zu jüngeſt Ende hat.

Mit einem ſolchen zarten liebenden Sinne iſt Gottfried's Roman gebildet, daß ich ohne Bedenken das Gedicht für das Schönſte halte, was in jenen Zeiten der deutſche Kunſtſinn hervorgebracht hat. Erhabenheit, gefällige Simplicität und Zierlichkeit bezeichnen den Charakter mancher anderen Werke dieſer Art; der Triſtan dagegen, wie er in mehreren Rückſichten vortrefflich ge-

nicht ohne vorher mit seiner geliebten Isalde noch einer geheimen Zusammenkunft zu pflegen und der von Auctrat drohenden Entdeckungsgefahr glücklich zu entgehen. Nach Schlichtung des Unfriedens fährt er zurück gen Careches, wo inzwischen Caynis seinem Vater in der Regierung gefolgt ist. Der wiederum aufständische Riolin wird abermals bezwungen. Beim Sturm auf die letzte noch Widerstand leistende Stadt erhält Tristan durch einen Steinwurf schwere Verletzung. Durch seine Krankheit hatte er „seiner Schöne gar viel verloren und wer ihn zuvor gekannt, dem war er unbekannt geworden." Auf den Rath eines aus seinem Reiche Lohnois mitgebrachten ihm befreundeten Knaben entschließt er sich, als Narr verkleidet seine Isalde in Curnewal aufzusuchen. Er spielt seine Rolle so schön, daß König Marks ihn zur Kurzweil an seinen Hof zieht und ihn zu seiner Frau führt. Er giebt sich Isalden heimlich zu erkennen und Beide freuen sich des erneueten Liebesglücks. Abermals von Lauschern ausgespäht, trennt sich das Paar „mit großer herzlicher Klage, mit viel kläglichen und freundlichen Worten und Gebärden", nachdem sie sich Treue gelobt und Tristan von ihr begehrt hatte: „Wenn meine Boten zu euch kommen und euch diesen Ring zeigen, so thut heimlich, was ich euch bitten lasse." Tristan kommt in seiner Narrenkappe mit gutem Frieden heim nach Careches.

Bei der Rückkehr von einer Fahrt, welche Caynis

zu seiner Geliebten Gardeloie (Kassie), der Frau des benachbarten Königs Nampezenis (Nampotenis), in Begleitung Tristan's gemacht, wird Caynis von dem erzürnten Ehemann — der, von einer Ausfahrt zurückkehrend, an dem in den Burggraben gewehten Hute des Caynis und an den von Tristan zur Kurzweil in die Wand eines Burggemaches geschossenen Reisern die Besuchenden erkannt hatte — erschlagen, Tristan aber mit einem vergifteten Speer von ihm hart verwundet. Der Schmerz der Gattin, zu welcher Tristan gebracht wird, ist groß, die Hülfe der Aerzte vergebens. Tristan, der Heilkünste seiner Isalde in Curnewal eingedenk, sendet einen Boten zu ihr mit dem güldenen Ringe, sie zu holen, das Wahrzeichen des weißen und des schwarzen Segels ihm anbefehlend. Die blonde Isalde naht; seine Gattin verkündet ihm „verkündet ihm ohne Arg und Uebel" zum Scherz das schwarze Segel. „Er legte sein Haupt nieder auf das Bette, streckte seine Hände und gab schnell seinen Geist auf." Isalde stirbt an der Bahre des Geliebten. Tristan's trauernde Gattin läßt die Leichen beide in einen köstlichen und herrlichen Sarg legen.

Da König Marks die leidigen Mären und dabei die Bewandtniß des Minnetranks vernommen, „ward seine Klage wohl zehenfältig mehr denn zuvor und er sprach: Das sei Gott vom Himmel geklagt, daß ich das nicht längst oder von Anfang gewußt: ich hätte,

auf meine Wahrheit, meine liebste Königin Isalde meinem Neffen immer gern insgeheim gelassen und ihm zu Liebe behalten, auf daß er allwegen mit ihr und bei mir gewesen wäre. Da ich ihn aber vertrieben habe, das muß mich immer reuen. Ach wehe mir, daß ich sie Beide je gesehen habe! O weh, herzlieber Neffe Tristan, wie ist das so eine große Thorheit an dir gewesen, daß du mir nicht gesagt hast von dem unseligen Getränk! O weh, meine allerliebste Frau, o meine Königin! Nun ließ' ich euch Beiden williglich und gern Land und Leute, mein Königreich und Alles, was ich habe, daß ihr gesund und bei Leben sein solltet und wollte ich darum mein' Lebtage arm sein und kein Eigenthum mehr haben."

„Er rüstete sich alsbald und fuhr selber nach den todten Leichnamen über die See. Als er nun dahin kam, ward die Klage dem König und auch der Königin von Careches wiederum erneuert. Er machet' einen behenden Abschied, nahm diese zween todten Leichnam' und führte sie mit ihm zu Lande. Er ließ sie gar herrlich, auch mit großer Klag' und Jammer in ein Grab zusammen legen: das war gar köstlich gehauen in einen Marmelstein. Und als diese Historie saget, so ließ der König auf Herrn Tristan's todten Leichnam eine Weinrebe setzen und auf der Frauen Isalden Leichnam einen Rosenstock: diese beiden Ranken wuchsen zusammen, daß man sie mit keinen Dingen von

einander bringen mochte. Man saget aber, es geschah aus Wirkung des unseligen Trankes.“ [15]) —

Eine selbst flüchtige Vergleichung wird die charakteristischen Züge beider Volksdichtungen, ihre Abweichung und Uebereinstimmung in wesentlichen oder minder wesentlichen Punkten ohne Weiteres ergeben.

Darum lerne man der Liebe Leid ertragen,

Wer nie von Liebesleid gewußt,
Wußt' auch von Liebesfreude nie.

Sie ſind beide von der Minne nicht zu ſcheiden.

Man muß mit dieſen beiden
Ehr' und Lob' erwerben,
Oder ohne ſie verderben.

Darum lebt Triſtan's und Iſolde's Name lange und ewig, ihr frühes Sterben „lebe uns Lebenden immer neu", ihr Leben, ihr Tod ſei „der edlen Herzen Brot", die Sage von „ihrer Treue, ihrer reinen Stätigkeit, ihrem Herzensglück und Herzeleid" werde uns zur Nahrung der Seele.

Dieſen Grundgedanken, der das Ganze durchzieht und durchdringt, bringt der Dichter zu immer klarerer Anſchauung, zu immer vollerer Geltung, ſtillberedt — in der unvergleichlichen Anlage und Ausprägung des Charakters ſeines Helden von deſſen Entſtehen an, der Geſtalt der Heldin, Rual's, Marke's, in Situationen, in der Schilderung des Lebens, der Zeit, der Natur, nach allen Seiten hin, — und in einzelnen eingehenden Betrachtungen, um darzuthun, „die Sage habe eine höhere Würde, als die bloße leichtſinnige Neugier zu befriedigen."

Nach dem Vorgange eines bedeutenden Forſchers

und zugleich dichterischen Geistes — Mone — [20]) verfolgen wir den Faden jener Grundidee, als für unsern Behuf von Belang, und führen sie mit einzelnen anziehenden Belegen in der Kürze aus.

Tristan ist ein Kind des Todes durch Liebe; Leid kam mit ihm zur Welt, thränenlos starb seine Mutter bei seiner Geburt, wie sie thränenlos den unermeßlichen Schmerz um den Gatten im versteinerten Herzen trug, denn in ihrem Herzen war nichts mehr, als die lebendige Liebe und das lebendige Leid im Kampfe gegen ihr Leben. Werkthätige Treue nach Freundes Tod ist die edelste Tugend; die hatte Rual, Riwalin's Marschall und Tristan's Pflegevater, und steht deshalb so hoch; darum heißt er mit Recht „der Treuehaltende" (le Foitenant).

Wie die Geburt, so war die sonst so heitere Schwertleite (der Ritterschlag) Tristan's ein trauriges Fest, denn hierbei erfuhr er zuerst, daß sein Vater Riwalin erschlagen worden. In Tristan waren stetes Glück und stetes Leid vereinigt.

Trug jemals Einer stetes Leid
Bei währender Glückseligkeit,
So trug Tristan dies stete Leid
Bei währender Glückseligkeit.
Ihm war ein volles Maß und Ziel
Verliehen in zwei Dingen:
Im Leid und im Gelingen.

Gleiche Gegenſätze in Iſolde. Triſtan hat ihr Leid zugefügt durch ihres Oheims Tödtung; ſie that ihm in Täuſchung Gutes durch Heilung ſeiner Wunden. Sie entdeckt in ihm den Feind des Verwandten, will ihn morden, allein er hatte ſie befreit durch Fällung des Drachen; Blutrache reizt ſie zu ſeinem Tode, weibliche Güte und Dankbarkeit zu ſeiner Erhaltung. Durch dieſen Streit ihres Gemüths wird Triſtan gerettet, und zum Beweiſe, daß die feindſeligſten Gegenſätze ſich liebend vereinigen müſſen, werden Triſtan und Iſolde durch den Liebestrank getäuſcht und auf ewig verbunden.

Dieſer Kampf der Gegenſätze entwickelt ſich noch klarer bei der erwachenden und wachſenden Liebe Beider, einem der ſchönſten Gemälde Gottfried's, welches die Natur des Weibes und des Mannes mit höchſter pſychologiſcher Treue darlegt. Die Minne iſt die Verſöhnerin, ſie reinigt das Herz vom Haß und verwandelt ihn in Liebe. Beide Herzen werden dann eins, haben Eine Freude, Ein Leid, aber geſtehen es ſich nicht. Zweifel und Scham verbergen die Liebe, wiewohl die blinde Begier beider Herzen auf Einen Willen gerichtet iſt. Nun iſt die Freiheit verloren; der Mann gefangen in den Stricken der Liebe, will ſich trennen, will ablaſſen, ſich aufraffen, und kann nicht.

Er gedachte ſtets der Ehren;
Mit ihrer Hülfe ſiegt' er dann;

Alsbald doch fiel ihn wieder an
Sein ererbtes Leid, die Minne,
Die benahm ihm gleich die Sinne,
Sie that ihm mehr zu Leide,
Als Ehr' und Treue beide.

Das Weib ist gefesselt wie der Vogel an der Leimruthe; sie ängstigt die Scham, wie den Mann der Zweifel.

Was auch Isot gedachte
Und sich Gedanken machte,
So war nicht dies noch das daran,
Als Minne nur und Tristan;
Und geschah das all' verschwiegen.
Die Magd begehrte den Mann
Und warf die Augen hinan;
Die Scham nur wollte minnen,
Daß es Niemand würde innen.
Was mocht' es helfen?
Isot ließ sich den Krieg vergehn
Und that nach ihrer Sache Stand.
Sieglos ergab sie allzuhand
Sich selbst und ihre Sinne
Dem Mann und der Minne.

So kommen Beide sich immer schöner vor mit der wachsenden, zwingenden Macht der Liebe.

Die wucherbringende Minne
Verschönt sich nach dem Anbeginne.
Das ist der Same, den sie sät,
Durch den sie nimmer vergeht.

Dies ist die wahre Liebe, weil sie unvertilgbar, weil sie sich auf Treue gründet, die aber jetzt Wenige haben, weil sie mit falschen Dingen umgehen, Bilsamen säen und davon Lilien und Rosen erwarten, da doch daraus nichts Anderes als Thorheit, Bosheit und Laster entstehen kann, eine solche Liebe aber den Menschen vernichtet.

Deshalb trösten uns die alten Sagen, weil sie von getreueren, besseren Menschen handeln. Wollen wir die wahre Liebe haben, so müssen wir auch ihr Leid ertragen, denn die bloße Lust des Leibes ist der Verlust der Ehre.

Wie sanft uns mit der Liebe sei,
So müssen wir doch auch dabei
Gedenken der Ehren.
Wer sich an nichts will kehren
Als an der Sinne Gelust,
Das ist der Ehren Verlust.

Blind ist die Liebe, weil sie zum Theil in Täuschung der Gegensätze besteht; darum ist sie auch ein Geheimniß, mit dessen Enthüllung sie vernichtet wird. Sie hat daher ihre höheren schroffen Gegensätze: Argwohn, Neid, Eifersucht. Der Argwohn schlägt überall Wurzel, die Liebe und Treue bedürfen aber keiner andern Nahrung, sondern erhalten sich von selbst.

Die reine Treue,
Die gebalſamte Minne,
Die dem Leib und dem Sinne
So wohl thut und ſo innig gut,
Das Herz befeuert und den Muth,
Das war die beſte Koſt für ſie.

Nur der Getreue gelangt, wie unſer Paar, in die (der Sage nach von Rieſen erbauete) Minnegrotte, wenn er der Welt entſagt. Das iſt eine wonnige Höhle, von runder Wölbung, wie die Einfalt der Minne, die keinen Winkel für Falſchheit und Liſt hat; ſie iſt weit, wie der Liebe Kraft, „der nichts Ziel und Ende ſchafft"; ſie iſt hoch, wie der hohe Muth, „der in den Wolken ſchwebt und ruht". Die Wände ſind glatt und weiß wie Schnee, ohne Grübchen des Argwohns, ohne Farbenwechſel; der grüne Marmorboden bezeichnet die Beſtändigkeit,

Denn es ſoll die Stätigkeit
Billig grün ſein wie das Gras,
Glatt und lauter auch wie Glas.

Das Lager mitten inne iſt aus Kryſtall geſchnitten:

Denn Minne ſoll kryſtallenrein,
Durchſichtig und durchlauter ſein.

Eine eherne Thür vor dem Minnethor hält die Falſchheit zurück und öffnet ſich nur treuer Liebe. Der

eine Riegel von Cedernholz iſt die Weisheit nnd Sinnigkeit; der andere von Elfenbein iſt die Keuſchheit und die Reine.

Mit dieſen zwei Inſiegeln,
Mit dieſen edlen Riegeln
Bewahrt ihr Haus die Minne
Vor Gewalt und falſchem Sinne.

Eine Spindel, die nach der Klinke an der Minnehöhle geht, iſt nur von geringem Zinn, an der Klinke blinkt lauteres Gold: das Zinn zeigt den ſtillen Willen an, das Gold iſt das Vollbringen.

Wer mit rechter Güte kann
Auf Minne wenden ſeinen Sinn,
Den trägt doch dieſer Haft von Zinn,
Das unſcheinbare Stück,
Fürwahr zu goldenem Glück.

Nur drei Fenſterlein hat die Grotte; die drei heißen: Güte, demüthiges Gemüth und Zucht. Die Höhle liegt allein, in wüſter Wilde, zwiſchen Bergen und unwegſamen Pfaden. Denn

Der Minne Statt und Ort
Nicht an der Straße lieget dort,
Noch auf offenem Gefilde,
Sie lauſcht in der Wilde.

Nicht Jeder gelangt zu ihr, und wer's mit Einem Tritte verſieht, findet ſich nicht aus den Pfadgewinden.

Die Foſſür iſt mir bekannt
Schon ſeit meinem eilfen Jahr,
Obwohl ich nie in Cornwall war.[21])

Marke nun aber, der Mann, von dem der Dichter ſagte, es ſei für Iſolde die große Noth geweſen,

Daß ſie ihm werden ſollte,
Dem ſie nicht werden wollte.

liebte ſie aus Luſt, obſchon er „blindlings klar genug wußte, daß ſie ihm keine Liebe trug", und ſo mußte bei ihm

Gelüſten und Verlangen
Leiden mit Bangen.

So giebt es heut' noch viele Marke und Iſolden. Die Luſt des ungeliebten Mannes und ſeine Hut erzeugen nach Gottfried's Dialektik Haß im Herzen des Weibes.

Die Hut die füttert und trägt,
Wenn man ſie füttert und pflegt,
Nur den Hagen und den Dorn.

Wo aber das Weib ſeine Weiblichkeit und ſein Herz verſchenkt, mit dem Manne Eins wird,

Da honigt die Tanne,
Balſamt das Kraut, das Schierling trägt,
Die Neſſel, die zu brennen pflegt,
Die roſet ob der Erden.

Einem ſolchen Manne liegt das lebendige Paradies im Herzen.

In dieſem Paradeiſe
Da entſprießt dem Reiſe,
Da ergrünt und wächſet nichts,
Als eine Luſt des Augenlichts.
Es iſt kein Obſt darinne,
Als Treue und Minne,
Ehr' und weltlicher Preis.

Dieſer Mann

Braucht wahrlich nicht ſein Leben
Um Triſtan's Leben hinzugeben.

Und — ſchließt der Dichter ſeine Betrachtung —

Ich halt' auch für gewiß und wahr,
Wer ſuchte nach den Holden,
Es leben noch Iſolden,
Daran man Alles fände,
Ein Glück all' ſonder Ende.

Gottfried ſpricht damit die Denkart ſeiner Zeit aus (in Thomaſin's „wälſchem Gaſte", einer ernſten,

Tugend, Frömmigkeit und Zucht lehrenden Dichtung aus dem Jahre 1216, wird unter Anderen auf Triſtan als Beiſpiel und Muſter hingewieſen), wie er denn der Anſicht und Ueberzeugung des Volks von der Bedeutung der ganzen Sage den dichteriſchen Ausdruck geliehen hat. Er ſelbſt aber iſt kein Lobredner oder Beſchöniger barer Lüſternheit; er iſt — wie Mone ſagt — ein durchaus züchtiger Dichter, der recht wohl Luſt von Liebe unterſcheidet, ſonſt er die Sage nicht ſo tief und großartig aufgefaßt hätte. „Iſolde war", bemerkt Mone, „nie Marke's Weib*). Die lange Enthaltſamkeit Triſtan's von der zweiten Iſolde iſt ein eben ſo ſchöner Zug der Treue, den man nicht überſehen darf, als die Urſache ſeines Todes, die, durch Irrewerden an ſeiner erſten und durch Genuß an ſeiner zweiten Iſolde herbeigeführt, eine große Bedeutung hat. Da dieſe ſonderbaren Eheverhältniſſe ſchon an und für ſich auf einen höheren Sinn hinweiſen und unſere Alten ſo auffallend und dringend ermahnen, einen größeren Verſtand der Sage anzuerkennen, — wie

*) Der ſchwerſte Vorwurf, als ob der Gegenſtand dieſes Gedichts ſchmähliche Verhöhnung der Gattentreue wäre, läßt ſich ſchon damit abweiſen, daß zwiſchen Marke und Iſold ſo wenig, als zwiſchen Triſtan und der anderen, weißhändigen Iſold je ein eheliches Verhältniß zu Stande kommt, wenn ſie gleich vor der Welt Gatten ſcheinen. (Simrock, Schlußwort zu ſeiner Uebertragung des Gottfried'ſchen Gedichts, S. 395.)

kommt es, daß man dieſe Dinge ſo gemein menſchlich betrachtet, und warum vergißt man, daß ähnliche Verhältniſſe in allen deutſchen und keltiſchen Heldenſagen vorkommen? Sonach enthielten denn unſere Ueberlieferungen nichts als lüſterne Erzählungen von Unzucht? Solche Anſichten wären ein trauriges Zeichen, daß wir ſo ganz den Verſtand unſerer Vorwelt verloren hätten." —

V.

Beziehungen und Deutung der Triſtanſage.

Daß die Triſtanſage eine uralte, iſt ſchon oben bemerkt. Ein Kennzeichen und Beweis dieſes Alterthums liegt ſchon in der Thatſache ihrer weiten Verbreitung unter faſt allen gebildeten Völkern. Ja, man darf ſie eine der verbreitetſten und gemeinſamſten von allen Sagen nennen. Wie vielfache Wanderungen ſie auch durchlebt, wie vielfache Geſtaltungen und Ausbildungen ſie auch erfahren, in wie vielfachen Verzweigungen ſie ſich auch ausgedehnt hat, — ihr Grundweſen iſt geblieben, ihr Kern allenthalben derſelbe. Ihr Alterthum und ihre Verbreitung liegen in dem Reinmenſchlichen dieſes Kerns, wie ſie dafür ſelbſt Beleg ſind. Sie iſt nicht gemacht, ſie iſt urgeboren, nicht ein abgeleitetes Gewäſſer, ſondern ein primitiver Quell, der ſeinen

Gehalt in vielfältigen Strahlen ausgegoſſen, den Geiſt, das Gemüth, die Phantaſie vielſeitig befruchtet hat.

Das Feld der Sage von ihren Anfängen bis zu ihrer vollſten Ausbildung zu durchmeſſen, muß aus Rückſichten der eigentlichen Beſtimmung dieſer Blätter und müßte ſchon aus räumlichen Rückſichten fern liegen. Forſcher, wie Davies, Mone, von der Hagen, ſind dem verwandtſchaftlichen Bande zwiſchen ihr und anderen, zum Theil dem grauen Alterthum angehörenden Sagen mit ſcharfem Blick nachgegangen.

Für gegenwärtigen Zweck dürfen einige Andeutungen genügen.

Von den Hauptzügen der in den vorigen Abſchnitten gegebenen Fabel und zum größten Theil auch des Gottfried'ſchen Gedichts ſpringen nach der jetzt in Rede ſtehenden Seite folgende beſonders hervor.

Triſtan's heimliche Erzeugung von dem wundenſiechen Riwalin mit Blancheflor; ſeine traurige Geburt — bei Eilhart und dem deutſchen Volksbuche auf dem Schiffe, wo er der ſterbenden Mutter aus dem Leibe geſchnitten wird, im franzöſiſchen Proſaroman in einem Walde, wo er durch einen Gifttrank der Stiefmutter ſterben ſoll —; ſein Aufwachſen unter fremden, wenn auch treuen Menſchen, unkundig der Eltern; die Verdächtigung ſeiner Herkunft und ſein Ueberſchiffen in die unbekannte Mutterheimat; ſein wonniges Saitenſpiel; die Beſiegung des Drachen (Lintwurms) im Walde,

das Zeugniß durch die Zunge und die Gewinnung der Königstochter als Preis; die Brautwerbung für einen Andern; der Minnetrank, der zugleich Vergeſſenheitstrank iſt; die Täuſchung Marke's in der Brautnacht; die Rettung Brangäne's durch das Gleichniß mit den beiden Hemden oder Blumen; Triſtan und Iſolde im Garten an der Quelle mit den Runenſpähnen, unter dem Baume, auf welchem die liſtige Schlange, der Zwerg Melot, den Genuß der verbotenen Frucht erlauſcht; die Verweiſung aus dem Luſtgarten (Roſengarten) und Entweichung in die Minnehöhle; die Scheidung der Liebenden durch das bloße Schwert; Triſtan's Kampf mit Rieſen, — eine weitere Ausführung des Drachenkampfs;*) die Liebe zweier Iſolden, — die Vertauſchung des ſchwarzen Segels mit dem weißen: — Dieſe und ähnliche Züge, die wir heut' nur durch

*) Nach dem alten Triſtangedicht des Thomas von Erceldoune (von Walter Scott in dem früher angeführten Werke: Sir Tristrem mitgetheilt) beſiegt Triſtan den dem Lande ſeines Schwiegervaters, des Herzogs von Britanien (Vaters der weißhändigen Iſolde), benachbarten Rieſen Beliagog, haut ihm beide Beine ab und ſchenkt ihm das Leben unter der Bedingung, daß er eine Höhle zu Ehren Yſonde's und Brengwain's (Brangäne's) baue. Dieſer vollzieht den Befehl und baut mit Werkleuten einen Saal, worin in Bildwerken die ganze Geſchichte Triſtan's, Iſolde's und Brangäne's, Marke's ꝛc., ſowie der Kampf Triſtan's und Beliagog's lebensgroß dargeſtellt wird. (S. Groote, Einl. zu ſeiner Triſtanausgabe, Seite LIV, LV.)

das Prisma der Combination und Reflexion betrachten, weisen auf einen innigen Zusammenhang der Tristansage mit anderen urverwandten, wie von Jason, Perseus, Theseus und weiter namentlich mit der nordischen Sigurd- (Wölsunga-), der deutschen Siegfried-Sage nebst ihren Ausläufern hin, erhärten ihr Alter wie ihre Intensität, erhöhen ihr Ansehn und ihre Bedeutsamkeit, und bezeugen eben zugleich, wie der lebendige Geist und Mund des Volks das Grundwesen seiner aus ihm geborenen Helden auffaßt, über die Nationalitäten hinaus ihm die reinmenschliche Eigenschaft mit ihrer Bethätigung als gemeinsames Erb und Eigen wahrt, den verbindenden Urfaden festhält in den ihre Schicksale bestimmenden Ereignissen, dabei aber nicht müde wird in der poetischen Fortbildung und Ausschmückung der aus jener Eigenschaft ihnen erwachsenden thatenreichen Abenteuer, je nach der Anschauung, den Sitten und der Einbildungskraft des einzelnen Volks, das hierin seinen eigenthümlichen Charakter in naivster Weise bekundet.

Sinnig hat Mone Tristan's Geburt, Leben und Tod mit denen anderer Helden der alten Sagen eingehend verglichen und die Tristanische Sage zum Gegenstand der Erklärung gemacht. Diese Darstellung erscheint eben so anziehend, als belehrend; sie beleuchtet und geht auf tieferen Grund hinab.

Sie zeigt das in den deutschen und keltischen Sagen hervortretende zwiefache Wesen der Helden als

ſolcher, deren Natur bald kämpfend, bald leidend, gut und bös, glücklich und unglücklich durch die in Triſtan's Liebestrank und Siegfried's Vergeſſenheitstrank liegende Verzauberung, daß in dem Streite dieſer, der menſchlichen Natur überhaupt eigenen, bei ihnen aber geſteigerten Gegenſätze auch ihre Geburt und Vermählung bedingt iſt, gleich und ungleich, göttlich und menſchlich; daß dem Helden aus ſeinem eigenen Geſchlechte der Freund und Feind erſteht und daß er durch dieſe ſtreitenden Gegenſätze auch dem Tode verfällt.

Triſtan's Tod entſpringt aus ähnlicher Urſache, wie der Siegfried's und das Entſchwinden Lohengrin's. Ihr glücklicher Zuſtand beſteht in bewußtloſer Täuſchung, im Traume. Dieſer Grundſatz iſt im Lohengrin und den Nibelungen durch das Gebot des Stillſchweigens ausgedrückt, im Triſtan durch die ſtete Verheimlichung der Liebe. Im Lohengrin bricht Elſa das Gebot durch die Frage; Kriemhild mißbraucht den Zaubergürtel und Ring Siegfried's aus Stolz zur Entdeckung des Geheimniſſes. Triſtan iſt unverwundbar, ſo lange er ſich von der weißhändigen Iſolde enthält, ſo lange er getreu bleibt; er wird aber von ihr verführt, ſteht darauf ſeinem Schwager Kaedin zu einer ehebrecheriſchen Verbindung bei, wobei dieſer fällt, er ſelbſt tödtlich verwundet wird. Er ſtirbt durch eine unvorſichtige Lüge der weißhändigen Iſolde, wodurch ſie ſein Verbot, ähnlich den andern beiden Frauen Elſa

Heldenkraft, der lichten Sonnengottheit, mit den titanenhaften, düstren, winterlichen Mächten — zu Grunde. Wenn jene, die Drachenkämpfe, in unserer Sage noch zu lebendiger Geltung gelangen: so treten diese, die Riesenkämpfe, schon verblaßter darin zurück, doch nicht ohne wahrnehmbare Spur. Nur noch ein gewöhnlicher Räuber, Urgan, steht riesenhaft da, während Morold vermöge der ihm gewidmeten Schilderung den ehemaligen Riesen nur verräth.

Wenn die alten Ueberlieferungen der verschiedenen Völker überhaupt im Laufe der Zeit die Vermenschlichung des ursprünglich Mythisch-Wunderbaren zu erfahren haben, ohne daß diese die Spuren des Urkerns ganz abzustreifen vermag: so zeigt sich die gleiche Erscheinung auch bei der Tristansage. Siegfried's hehlende Tarnkappe ragt noch in die alte Götterſphäre hinein: Tristan's Verkleidung und Namensmummerei erscheint ganz menschlich-natürlich; wie schwach aber auch der Schimmer, er deutet in leisen Streifen auf jene Region hin.

Tristan bringt mit Kaedin in die Burg des Rampotenis ein, um dessen Frau zu besuchen, — ein sehr menschlicher Zug. Mag es nun auch gewagt erscheinen, ihn aus mythischem Keim herzuleiten, so liegt doch der Hinblick auf das Eindringen des Theseus mit Pirithoos in die Unterwelt zur Entführung der Persephone nicht allzufern. Der bereits angedeutete Zug in der Theseus-

ſage, wonach der Steuermann das ſchwarze Segel dem Schiffe läßt und der Vater des Helden aus Verzweiflung über deſſen vermeintlichen Tod ſich in die Wellen ſtürzt, hat ſeine Parallele in der, Triſtan entſeelenden Lüge der weißhändigen Iſolde und darf — neben der verbotenen Frage bei Lohengrin, dem unzeitigen Fragenunterlaſſen des Parzival, dem verhängnißvollen Ausplaudern bei Baldur und Siegfried — an den unbedachten Schrei der Königin von Byblos um ihr Kind, welcher die Iſis unterbricht, als ſie dieſes unſterblich zu machen im Begriff ſteht, oder an die griechiſche Demeter mit Demophon gemahnen. — Triſtan erkämpft Iſolde durch Fällung des Drachen, um ſie aus politiſchen Beweggründen einem ungekannten und ungeliebten Greiſe zu überliefern, der ſie, einem zweiten Drachen gleich, zu hüten ſucht. Der alte Mythos zeigt uns eine in die Gewalt eines Drachen gegebene Jungfrau und eine in die Unterwelt entführte Göttin, — die finſtere, dämoniſche Macht, welche der Oberwelt die blühende Jugend entführt und ſie feſthält.

VI.

Richard Wagner's Drama.

Bereits im Jahr 1856 empfing ich von Richard Wagner bei unserm ersten persönlichen Begegnen eine mündliche Mittheilung, die meine Aufmerksamkeit erregte. Alsbald nach Vollendung der Wortdichtung seiner Tetralogie: „Der Ring des Nibelungen" hatte er mir dieselbe 1853 in dem gedruckten Manuskripte zugesandt und dabei dies ganze künstlerische Vorhaben mit zagendem Blick auf Gegenwart und Zukunft als ein „vielleicht von ihm kaum zu überlebendes" bezeichnet. — Inzwischen war er, trotz vielfacher niederdrückender Umstände seiner äußeren Lebenslage, mit der ihm innewohnenden künstlerischen Begeisterung an die musikalische Ausführung seines großen Werks gegangen und bis zur Vollendung des zweiten Stücks: „Die Walküre" vor-

gedrungen. Da bemerkte Wagner im Laufe unſeres Geſprächs: „Es ſeien ihm zwei dramatiſche Stoffe aufgetaucht, deren ſich zu erwehren er jetzt, bei der Beſchäftigung mit dem Nibelungen-Ringe, Mühe habe.“

Die im Hinblick theils auf jene Lebenslage, theils auf unſere modernen Bühnenzuſtände in ihm wiederholt aufgeſtiegenen Zweifel an der baldigen Vollendung jenes Werks und an der dermaligen Möglichkeit der ſceniſchen Aufführung deſſelben in ſeinem Sinne — Zweifel, die, ſich gegenſeitig bedingend, Hand in Hand gingen, — ſie mußten im Laufe der Zeit immer höher wachſen. Und ſo gelangte die muſikaliſche Geſtaltung bis in die Mitte des dritten (vorletzten) Stücks: „Siegfried“, um vorerſt — ruhen zu bleiben. Das war ſchmerzlich, aber natürlich, ja das Vollbrachte war ein Uebriges, eine außerordentliche That, die nur einer Kraft, wie der ſeinigen gelingen konnte. Ermüden zwar — wie hätte unter jenen Umſtänden nicht auch eine ſolche Kraft ſollen? Erliegen — nimmermehr. Wehmuthsvoll hatte er ſich für den Augenblick der Vollendung ſeines großen Vorhabens abgewendet.

Der „Fürſt“, — der ſchon im vorigen Jahrhundert von Algarotti, der von Wagner ſelbſt am Schluß ſeines Vorworts zu dem gedruckten Nibelungen-Gedicht erſehnte, — war damals noch nicht erſchienen. — „Vielleicht fügt es ſich einmal“, ſagt Algarotti, dieſer große Kenner, dieſer edle beredte Verkündiger des Muſik-

Dramas, Gluck's Zeitgenosse, in seiner klassischen Abhandlung über die Oper: Saggio sopra l'opera in musica, Pisa 1762 (p. 251—327 der Livorner Ausgabe vom Jahre 1764) — „vielleicht fügt es sich einmal, daß unter dem Schutz eines Fürsten, der die Künste kennt und liebt, die Vorstellung des musikalischen Dramas wieder zu ihrem alten Glanze gelange. Man würde alsdann gewahren, daß ein schönes, prächtiges Theater ein Ort sei, nicht, eine lärmende Versammlung aufzunehmen, sondern ein feierlicher Hörsaal, in welchem die Addison, die Dryden, die Marcelli ꝛc. sitzen könnten. Sie hätten dann keine Ursache mehr, zu sagen, die Oper sei ein unzusammenhängendes, monströses und groteskes Unding; sie würden im Gegentheil ein wahres Bild der alten Tragödie darin erblicken, wo sich Architektur, Poesie, Musik, Tanz und scenischer Apparat vereinigen, die Illusion hervorzubringen, die über dem Menschen so viele Macht hat und ihm aus tausend vereinzelten Freuden eine ganze und einzige schafft." —

Der eine jener Stoffe, die in der Seele des Dichters walteten und sie bewegten, war „Tristan und Isolde". Ihm zunächst nun galt das Vollbringen, die künstlerische Ausgestaltung. Sie ist ihm in reichem Maße geworden.

Das Nibelungen-Werk aber, Wagner's reifste und höchste Frucht, darf, denk' ich, und wird es der Genius

der Kunſt fügen, — als ein Ganzes nunmehr wohl in nicht ferner Zeit begrüßt werden und der Welt gewonnen heißen.

Der Zweck heiſchte es, den Weg aus den Ueberlieferungen und alten Geſtaltungen der Vergangenheit zur Gegenwart einzuſchlagen. Er wird ſich als lohnend erweiſen.

Richard Wagner's Triſtan-Dichtung (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1859) läßt ſich in ihrem Stoff und ihrer Fabel, in ihren pſychologiſch menſchlichen Beziehungen, ihrer ethiſch künſtleriſchen Bedeutung, ihrer ganzen Grundidee nur auf dem hier betretenen Pfade völlig erkennen und nach dieſer einen erheblichen Seite hin richtig würdigen. Und dieſe Seite iſt's, welcher vornehmlich die gegenwärtige Darſtellung gilt. Die andere: die äſthetiſch künſtleriſche, die Beleuchtung des Kunſtwerks als ſolchen, alſo die rein dramaturgiſche — gewiß von höchſtem Belang an ſich — kann bei der Natur unſerer Aufgabe und dem geſteckten Ziele zu erſchöpfender Geltung nicht gelangen, wenn ſie auch ſelbſtverſtändlich dem gezogenen engern Kreiſe durchaus nicht fremd bleiben darf. Wäre dieſer Kreis aber auch weiter, — ſchon ein Umſtand trägt die gebotene Beſchränkung in ſich. Gerade in dieſem Kunſtwerke ſind Wortgedicht und Muſik ſo in einander

verwoben und verſchmolzen, ſo ſich gegenſeitig bedingend, ſo durchaus Eins, die Anforderung Gluck's an das muſikaliſche Drama, es müſſe die Uebereinſtimmung zwiſchen den Worten und dem Geſange von der Art ſein, daß weder das Gedicht auf die Muſik, noch die Muſik auf das Gedicht gemacht zu ſein ſcheine,[22]) iſt in unſerm Werke ſo erfüllt, daß nur das öftere Sehen und Hören, das lebendige ſinnlich-geiſtige Wahrnehmen, ihm ſein volles Recht widerfahren laſſen kann, und alle Beſchreibung, alle dramatiſche Analyſe oder Syntheſe nur ein ſchwaches, meiſt farbloſes Bild zu zeigen vermag, ſomit unzureichend erſcheinen muß. Die Unmittelbarkeit der Scene neben dem anhaltenden Umgange mit dem Werke iſt nirgends eine lebendigere und gebietendere Macht, als bei Wagner's „Triſtan und Iſolde". Wie dieſe Schöpfung nicht für den Augenblick geboren, ſo kann ihr auch der Augenblick nicht gerecht werden. War es im Grunde anders bei den Vorausgegangenen des Dichterkomponiſten?

Dies, mit Beziehung auf die Andeutung im Vorwort, zur richtigen Betrachtung und billigen Beurtheilung des unſerm dichteriſchen Vorwurfe gegenüber eingenommenen Standpunktes. —

Wagner's künſtleriſches Sein und Weſen mußte die erſten gewichtigen Phaſen jenes großen Themas der Liebe durchlaufen, die im „Fliegenden Holländer", im „Tannhäuſer" und im „Lohengrin" ſich erheben und

erfüllen, bevor es zu der Höhe des „Nibelungen-Ringes“ und des „Triſtan“ gelangen konnte: ein Steigen Schritt für Schritt und doch mit den Schwingen des Genius. Den Blick zum Erkennen des Triſtanſtoffs hat ihm ſein eigenes Selbſt verliehen, den für die Geſtaltung zum blühenden und reifen Kunſtwerk der „Nibelungen-Ring“ geſchärft, — wie denn die Bedeutung der Triſtanſage in ihrer wunderbaren Tiefe, ihrer geheimnißvollen Macht und Größe an Wucht und Glanz, an Schönheit und Reiz gewinnt, je näher der wahre Dichter an ſie herantritt, ſich ihr zu eigen giebt, um ſich ihrer zu bemächtigen. Aber nicht hat ſich Wagner der Dichter begnügt und begnügen können, an die vorgefundene Ausbeute aus dem Schacht dieſes Stoffs heranzuſchreiten, ſie zu ergreifen und ihre Elemente neu zu formen: — in den Schacht ſelbſt iſt er geſtiegen, hat ſeine reichen Schätze zu Tage gefördert und ihr lauteres Metall zur neuen Schöne des edlen Kunſtwerks geformt.

Treten auch wir denn an das ſo Dargebotene heran und machen wir, mit dem Auge der Seele und des Geiſtes ſchauend, den Verſuch, zu erkennen und zu genießen.

1.

Die Handlung und die Charaktere.

Wagner nennt sein dramatisches Gedicht eine „Handlung". Eine solche ist es in umfassender Bedeutung als Gesammtbegriff, oder vielmehr als Seele und Kennzeichen des Dramas im Aristotelischen Sinne, dessen Leben das Handeln ist, durch Situationen erzeugt, durch Charaktere genährt und getragen, die in sich nothwendige und folgerichtige Verknüpfung der Begebenheiten. Hat er mit „Lohengrin" den Kreis seiner „Opern"-Dichtungen geschlossen, um, der Natur des Gegenstandes nach, seine „Nibelungen" zur Größe der Tetralogie oder Trilogie im Geiste der Alten als Festspiel zu erheben: so war ihm das auf engere Grenzen angewiesene Tristan-Drama eine Handlung, die aus dem Lebensnerv seiner Menschen zum einfachen Gebilde des Thuns, des Kämpfens und Leidens geboren und entfaltet wird.

Wir fassen für unsere Tendenz die Handlung zunächst auf als den Verlauf der Fabel, wie sie Glied an Glied fügt, ihr Faden sich entspinnt, sich entwickelt und abspinnt, ihr Knoten sich schürzt und löst, die scenische Reihenfolge des Geschehenden, — im Gegensatze zu den Charakteren, als solchen, den Trägern der Handlung; nur daß freilich das innere Leben dieser Träger

und Faktoren auch in jenem Ueberblick überall hindurchleuchtet. Für das Verständniß der dramatischen Fabel in ihren thatsächlichen und sonst einschlagenden Beziehungen ist der Leser durch alles Vorausgeschickte vorbereitet und orientirt.

Unser dramatischer Dichter hat aus dem vielfach verschlungenen, abwechslungsvollen Getriebe des in den obigen Erzählungen und bei Gottfried enthaltenen Sagenstoffs die Hauptadern des füllereichen Organismus zu einem fest gefügten, einheitlichen Ganzen zusammenströmen lassen, den Kern der Sage aus der Umhüllung herausgeschält und aus ihm sein Seelengemälde gebildet, — ein das Herz erschütterndes und besänftigendes.

Die Wogen der ewig bewegten Seelensee mit ihren Klippen und Untiefen, ihren Stürmen, ihrer wilden Brandung, ihrer beruhigten Ebbe, aus der manch wonniges Eiland hervortaucht, um bald wieder zu versinken, strömen in diesem Gedicht auf und ab, geleitet, gebändigt und vereint von der Macht der dichterischen Idee, die über den Gewässern der Leidenschaft, des Irrens, des Ringens schwebt und all' dies unermeßliche Getriebe zuletzt von sonniger Klarheit erhellen und durchleuchten läßt. Wie bedarf es da der abenteuerlichen, oft arabeskenartig ausschmückenden Begebenheiten, die das Epos in nicht selten überreicher Fülle bietet, dem Kaleidoskop der „großen Oper" wohl erwünscht! Für die Seele und für die Scene des ächten dramatisch-

muſikaliſchen Dichters ſind ſie nicht da. Seine Welt bewegt ſich in engeren und doch viel weiteren Grenzen, — in den Grenzen jener Einheit, die in dem geſchloſſenen Wirken der Scene unſerm Auge den Halt- und Ruhepunkt anweiſt und zugleich den Geſichtskreis ins Unendliche eröffnet, unſerm Ohr in höchſter Unmittelbarkeit die Wellenſchläge des Gemüths entgegenträgt und ſie zuletzt harmoniſch zum Einklang reinſter Melodie verſchmilzt: — Das Leben der Seele als Leben des Gedichtes.

So geartet iſt die Welt unſers Muſik-Dramas; — ein Mikrokosmus, darin die große Handlung, genannt Liebe, vorgeht und ſich erfüllt. —

Triſtan führt die für ſeinen Ohm und König Marke von Kornwall geworbene Braut: Iſolde, des Königs Gurmun von Irland und Iſolde's, der Königin, Tochter, zu Meer der neuen Heimat zu; Kurwenal ihm, Brangäne ihr zur Seite.

Der erſte Aufzug verſetzt uns auf das Verdeck des Schiffs, das die koſtbare Beute dem Lande ihrer Beſtimmung zuträgt, zunächſt in ein zeltartiges Gemach darauf, welches reich mit Teppichen behangen und anfangs nach dem Hintergrunde zu gänzlich geſchloſſen iſt; zur Seite eine Stiege, in den Schiffsraum hinabführend.

Wir ſehen Iſolde auf einem Ruhebett, das Antlitz in die Kiſſen gedrückt, während Brangäne durch die

Oeffnung eines zurückgeſchlagenen Teppichs zur Seite über Bord ſchaut.

Ein junger Seemann läßt aus der Höhe, wie vom Maſte her, ein Lied ertönen, das, ohne Orcheſterbegleitung, erſt ſeine ruhigen, dann bewegteren Klänge ausgießt, ſehnſüchtig klagende Klänge der Erinnerung. Sie gelten ſeinem in Irland zurückgebliebenen Liebchen: Weſtwärts ſchweift ſein Blick nach dem verlaſſenen grünen Eiland und ſeinem „iriſchen Kinde“ dort, indeß das Schiff „oſtwärts ſtreicht, mit friſchem Wind der Heimat zu.“

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen? —
Wehe, wehe! du Wind!
Weh'! ach wehe, mein Kind!
Iriſche Maid,
Du wilde, minnige Maid!

Die letzten kurzen Worte dieſes harmloſen Herzensergusſes erſchließen ſofort das Grundweſen Iſolde's, die Tiefe eines ganzen, vollen Menſchenherzens und fallen wie ein mächtig zündender Funke in ihre Seele. Auf ſich muß ſie die „wilde, minnige iriſche Maid“ beziehen, und:

Wer wagt, mich zu höhnen?

iſt ihr erſter jäher Ausruf. Dann verſtört umherblickend, fragt ſie:

Brangäne, Du? —
Sag', wo ſind wir?

Brangäne kündet ſichere Erreichung des ſchon in blauen Streifen emporſteigenden Landes auf ruhiger See noch vor Abend.

„Welches Land?" fragt Iſolde, und auf die Antwort: „Kornwalls grünen Strand" verkündet ſie der beſtürzten Gefährtin den Entſchluß: „Nimmermehr! Nicht heut', nicht morgen!"

So, mit Einem Schlage, öffnen ſich uns Situation und Seelenſtimmung. Das auf ſanften Wellen ſeinem feſtlichen Ziel mit gebläheten Segeln ruhig zugleitende ſtolze Fahrzeug, die milde, unbewußt beziehungsſchwere Klage aus der Bruſt des einen ſeiner Bewohner zurück und vorwärts tragend, die Spannung des Augenblicks, die grollenden, von dieſen beiden Mächten aufgewühlten Wogen der Weibesbruſt: — alle dieſe Kontraſte im Kampf mit einander, der — wir fühlen es alsbald — zur Entſcheidung ſtrebt.

Gewaltig wirbeln die Seelenſtrömungen nun auf, die bis jetzt im qualvollen Herzen verſchloſſen rannen. In wildem Hohn grollt Iſolde dem „entarteten, der Ahnen unwerthen Geſchlechte", vorwurfsvoll der Mutter, welche „die Macht vergab, über Meer und Sturm zu gebieten", und nur noch die „zahme Kunſt der Zauberei beſitzt, Balſamtränke zu brauen". Aus ſich ſelbſt ruft ſie mit unheimlicher Gluth „die kühne

Gewalt“ wieder wach, den Winden „ihren Willen zu, das träumende Meer aus dem Schlafe zu treiben, aus dem Grunde ſeine grollende Gier zu wecken, ihm die Beute zu zeigen, die ſie ihm biete, das trotzige Schiff zu zerſchlagen, ſeine Trümmer zu verſchlingen“, —

Und was auf ihm lebt,
den wehenden Athem,
den laß ich euch Winden zum Lohn!

Die entfeſſelten Dämonen ihrer Bruſt, nicht vermögen ſie, den Willen der Gebieterin, in welcher wir einen Reſt alten Heidenthums aufflammen ſehen, zu vollziehen. Ohnmächtig der Beſchwörung, kehren ſie gegen die Herrin ſelbſt ihre Waffen, ihr allein, nicht dem Schiff, nicht dem „wehenden Athem“ darauf Gefahr und Tod drohend. Wie können die Bitten Brangäne's — aus derem Munde wir vernehmen, wie die Fürſtin thränenlos von den Eltern geſchieden, kalt und ſtumm, bleich und ſchweigend, ohne Nahrung, ohne Schlaf, wild verſtört, ſtarr und elend auf der Fahrt zugebracht, — wie können dieſe Bitten, zu künden, was ſie quäle, anders als verhallen?

Luft! Luft!
Mir erſtickt das Herz.
Oeffne, öffne dort weit!

iſt die einzige traurig-gewuchtige Antwort.

Wir ahnen, daß ſich in ihr etwas berge, was zum jäheſten Ausbruch ſich hervorringen muß: des Unglücks jammervolle Lage, die Lage einer vom heftigſten Weh durchſchütterten Braut, ein geopfertes Weib, dem etwas Ungeheuerliches die Seele zerreißt und längſt erzeugten, ſtill keimenden Entſchluß gebiert. Es giebt für ſie kein Entrinnen mehr aus dieſem Wirrſal und Elend, als — das letzte. Das hören wir aus Wort und Ton unmittelbar heraus. An der Schwelle ſchon gewähren ſie einen Einblick in die Abgründe des durchfurchten Herzens, das wir eine ganze Stufenleiter der Empfindungen durchlaufen ſehen. Das tragiſche Mitleid und die ihm verſchwiſterte tragiſche Furcht beginnen ſchon hier, in den erſten Stadien der großen Expoſition, ihre Linien zu ziehen und ihre Wurzeln zu ſchlagen. Wie einfach die Mittel hierzu! wie friſch, klar und treu die Züge des ergreifenden Seelengemäldes! —

Brangäne gehorcht dem Befehl, zu öffnen, die Vorhänge in der Mitte auseinander ziehend. Nun bietet ſich dem Blick das ganze Schiff bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus das Meer und der Horizont. Ein reges Leben thut ſich vor uns auf, ein ganz anderes, als das noch viel regere in und aus der Bruſt Iſolde's. Um den Hauptmaſt in der Mitte Seevolk, dort mit Tauen beſchäftigt, hier gelagert; über ſie hinaus am Steuerbord Ritter und Knappen,

gleichfalls gelagert. Von ihnen etwas entfernt Triſtan mit verſchränkten Armen ſtehend und ſinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachläſſig hingeſtreckt, Kurwenal. Vom Maſte her erklingt wieder der Geſang des Seemanns.

Iſolde's Blick hat nur Eine Richtung: auf den Führer, Triſtan. Starr heftet ſich ihr Auge auf dieſen. Und alſobald, mit zwei Worten, erfahren wir, warum, — warum dies Alles:

Mir erkoren, —
mir verloren.

Ihr ganzes Geheimniß iſt hiermit enthüllt. Nun ſehen wir bis in die Tiefe ihres Herzens: der Liebe Pein, der Liebe Gluth, der Liebe Haß, den daraus gereiften Entſchluß, im Rückblick auf hohe, uns bekannte Thaten des Helden aus der Vergangenheit, im Anſchauen ſeiner jetzigen, ihr fluchwürdig-feigen, verrätheriſchen That, im Hinausblick auf das ihm und ihr von ihrer Hand bereitete Loos der nächſten Zukunft.

Ehr und heil,
kühn und feig —:
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

Sein Haupt von ihr dem Tode geweiht, ihr Herz von ihm und von ihr ſelbſt.

Dies Alles — eine Welt der Seelenaffekte des Weibes — in jene wenigen Zeilen zuſammengedrängt.

Wagner theilt uns — dieſe allgemeine Bemerkung gilt hier, bei der erſten Scene, wie für ſein ganzes Drama — die großen Umſtändlichkeiten, die wir nothwendig wiſſen müſſen, durch ſeine Figuren mit; aber er läßt ſie dabei erregt aus der Situation ſprechen, ſo daß uns der nothwendige, nichtſceniſche Inhalt nicht nur in ſceniſcher Form, ſondern auch ſceniſch belebt zufließt.[23]) Er beſitzt die nicht minder hohe Kunſt, in wenig Zügen des Wortgedichts einen ganzen großen Gedankeninhalt zu umfaſſen und ihn der Muſik zur vollendenden und vollendeten Ausprägung zuzuweiſen. In dem Worte ruht der Ton; aber dieſer erſt in ſeiner Fülle erſchöpft mit ſeiner melodiſch-harmoniſchen Gewalt, Wahrheit und Schönheit die Seele des Worts, die Stimmung und Situation bis auf den Grund.

Das unbeſchreiblich bewegte Leben, das mit den in charakteriſtiſcher Wendung und Färbung durchgeführten muſikaliſchen Grundmotiven gleich in der erſten Scene, bei der Beſchwörung der Elemente, beim Anblick des Geliebten, des Erkorenen und Verlorenen, beim Entſchluſſe des gemeinſamen Untergehens mit ihm ſich kund giebt, findet erſt in der Tonſprache des Geſanges und des Orcheſters ſeine Vertiefung und Ausbreitung, ſeine dramatiſche Vollgeltung und Weihe.

Und so überall im Verlaufe des großen Ganzen, in allen seinen Einzelnheiten, seinen Höhen und Flächen. In keinem der bekannten früheren Werke des Dichter-Komponisten weht so künstlerisch-konsequent diese einheitliche, durch eben so einfache, als großartige und feine Mittel bewirkte Stimmung mit allen ihren Abstufungen und Strömungen. —

Unheimlichen Lachens fragt Isolde Brangänen: „Was hältst du von dem Knechte?“ und zeigt auf die Gegenfrage, wen sie meine? auf den „Helden“,

der meinem Blick
den seinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts schaut.

Der von Brangäne errathene Tristan, „der Held ohne Gleiche, der hochgepriesene Mann“, ist ihr der Mann,

der zagend vor dem Streiche
sich flüchtet, wo er kann,
weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herrn gewann.

So deutet sie Tristan's zurückhaltendes Gebaren während der Fahrt, wo „der zage Held der Ehren Gruß und zücht'ge Art“ der Herrin vergessen, „daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche“, —

O, er weiß
wohl warum!

Isolde schreitet nun zur Ausführung ihres Entschlusses; sie sendet die Gefährtin mit der Weisung an Tristan ab, schleunig ihr zu nahen:

Befehlen ließ
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Isolde.

Brangäne eilt zum Vollzug des Auftrags dem Steuerbord zu, von Isolde's Blicken verfolgt. Kurwenal zupft als er Jene nahen sieht, Tristan am Gewande: „hab' Acht, Tristan! Botschaft von Isolde." Bei diesen Worten fährt Tristan mit dem Ausruf auf: „Was ist? — Isolde?" faßt sich aber, als Brangäne vor ihm anlangt, mit der Frage an sie: „Von meiner Herrin?" — Der Aufforderung, vor dieser zu erscheinen, sucht er auszuweichen, nicht in „Scham", wohl aber in „Scheu", einer andern Scheu, als Isolde wähnt, — zuletzt mit den Worten:

Auf jeder Stelle
wo ich steh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchste Ehr'.
Ließ ich das Steuer
jetzt zur Stund,

wie lenkt' ich ſicher den Kiel
zu König Marke's Land?

„Was höhnſt du mich?" entgegnet Brangäne und verkündet nun beſtimmt jenen „Befehl" der Herrin.

Kurwenal, darob empört, übernimmt die Antwort:

Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen ſein,
die ſelbſt dem Ohm er ſchenkt.
Ein Herr der Welt
Triſtan der Held!
Ich ruf's: du ſag's, und grollten
mir tauſend Frau Iſolden.

Während Triſtan durch Geberden ihm zu wehren ſucht und Brangäne entrüſtet ſich zum Weggehen anſchickt, ſingt Kurwenal mit Stolz und Hohn tief einſchneidende Mahnung ihr zu:

Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland ſchwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben:
ſein Haupt doch hängt
im Iren-Land,

als Zins gezahlt
von Engelland.
Hei! unser Held Tristan!
Wie der Zins zahlen kann!

Die ganze Mannschaft wiederholt von außen den Schluß dieses Gesanges, eines vom frischen Hauche ächtester Volkspoesie durchweheten kernigen Liedes.

Tristan's Seelenstimmung, — aus kurzen Worten und Linien tritt sie ans Licht, wie vorhin die Isolde's. Die Geliebte ist's, die hoffnungslos Geliebte, die er, der treue Bote, einem Andern zu bringen hat. Liebe und Ehre der Pflicht erfüllen sein Selbst; vor dieser muß jene sich bergen. Der Grund seiner schüchtern zarten Zurückhaltung hat sich offenbart, so fein und schön, wie klar und beredt. Es sind Meisterzüge, hier wie dort.

So stehen die durch Ein Gefühl vereinten Beiden sich gegenüber, mit der Gluth und dem Weh im Herzen, in gegenseitiger Täuschung befangen, getrennt durch äußere Schranken, hoffnungslos. Wie kontrastvoll aber die Gefühlsregung bei ihr, der wilden irischen Maid, und bei ihm, dem still Entsagenden, dem Helden auch im Leiden, und — Verkannten! In ihr aufschäumend, nach Luft strebend, — in ihm verschlossen, die äußere Ruhe der im innersten Grunde erregten Seele. „Geheim durchkämpft ein still Ge-

müth den ganzen Krieg der Liebe", — dürfen wir mit Platen von dieſem Triſtan ſagen.

Die in höchſter Spannung und heftigſter Aufregung harrende Iſolde vernimmt von Brangäne den Vorgang, Triſtan's Weigerung. Das Lied Kurwenal's hat ſie ſchon ſelbſt vernommen. Die Gefährtin, die ihre Schmach erfuhr, ſoll nun auch wiſſen, was ſie ihr ſchuf. Und ſo theilt ſich denn Iſolde rückhaltlos mit. Sie erzählt von einem Kahn, der klein und arm an Irlands Küſte ſchwamm, darinnen ein ſiecher Mann elend im Sterben lag; wie ſie ſeiner Wunden mit Heilſalben und Balſamſaft getreulich gepflegt; daß in jenem Manne, der Tantris ſich mit ſorgender Liſt genannt, ſie bald Triſtan erkannt, da in ſeinem Schwerte ſie die Scharte gewahrte, darein genau ein Splitter ſich fügte, den einſt im Haupte Morold's, zum Hohn ihr heimgeſandt, ſie gefunden. Mit gezücktem Schwerte trat ſie zu ihm, Morold's Tod zu rächen.

Von ſeinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —
er ſah mir in die Augen.
Seines Elends
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen.

(Gottfried von Straßburg ſingt:

„Sie ſah dem Feind in's Angeſicht,
Und mocht' ihn doch erſchlagen nicht;
Die ſüße Weibheit fiel ihr gleich
In den Arm und brach den Streich.
Das Schwert warf ſie von ihr
Und ſprach mit Weinen: Wehe mir,
Daß ich erlebte dieſen Tag!")

Sie heilte die Wunde, die Morold ſchlug, daß er geſunde und nach Hauſe kehre, mit dem Blick ſie nicht mehr beſchwere, und er ſchwur ihr Dank und Treue. Wie hält er dieſe Eide? Als Triſtan kehrt er kühn zurück, für Kornwalls müden König, den Fürſten der zinspflichtigen Kornen, Irlands Erbin zur Ehe zu begehren, er ſelbſt das von ihr verborgen gewähnte Geheimniß ſeiner Heilung durch ſie verrathend, Triebfeder zu ihrer Schmach. Stolz und Haß im Buſen, flucht ſie dem „Verruchten". Rache, Tod ihm, Tod ihnen Beiden.

Brangäne ſucht nach Troſt und Beſchwichtigung. „Welch' eitles Zürnen? Was Triſtan dir dankte, konnt' er es höher lohnen, als daß er dem eigenen Erbe entſagte, um dir die herrlichſte Krone zu bieten? Mit dem edlen Manne von mildem Muth, dem ein hehrſter Held ſo treulich dient, wer möchte als ſeine Gattin ſich nicht glücklich fühlen?"

Ungeminnt
den hehrſten Mann
ſtets mir nahe zu ſehen, —
wie könnt' ich die Qual beſtehen!

ruft Iſolde, ſtarr vor ſich hinblickend.

Ungeminnt iſt Iſolde Brangänen nicht denkbar. Doch den Erkorenen, wär' er ſo kalt, den wüßte ſie bald zu binden.

Kennſt du der Mutter
Künſte nicht?
Wähnſt du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' ſie mit dir mich entſandt?

Dieſer Rath gemahnt Iſolden recht; willkommen preiſt ſie jene Künſte. Aus der goldenen Truhe mit den Zaubertränken wählt ſie, zu Brangäne's Entſetzen, den Todestrank.

Mit wachſendem Schreck vernimmt ſie den Ruf des Schiffsvolks:

Am Untermaſt
die Segel ein!

Das deutet ſchnelle Fahrt und Nähe des Landes, das drängt zur Ausführung des Gewollten.

Kurwenal, mit Ungeſtüm eintretend, fordert die

Frauen auf, ſich zu rüſten und bittet in Triſtan's Auftrag Iſolde,

für's Land ſich zu bereiten,
daß er ſie könnt' geleiten.

Iſolde, nachdem ſie zuerſt bei der Meldung in Schauer zuſammengefahren, ſendet gefaßt und würdevoll den anfangs trotzig widerſtrebenden Boten mit der geſteigert wiederholten Weiſung an Triſtan zurück:

Nicht wollt' ich mich bereiten,
an's Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu ſtehen,
begehrte Vergeſſen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

An Brangäne's Herz fliegend ruft ſie ihr zu:

Nun leb' wohl, Brangäne!
Grüß mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

und heißt der beſtürzt Fragenden, den ihr gewieſenen „Sühnetrank" ſchnell zu rüſten, den ſie ſelbſt dem Schrein entnimmt mit dem Befehl an die Gefährtin,

ihn in die goldene Schale zu gießen. — „Für wen?“ fragt dieſe. „Wer mich betrog. Triſtan trinke mir Sühne!“

Die mit Entſetzen um Schonung flehende Brangäne ruft Iſolde ſelbſt für ſich zur Schonung auf, mit Erinnerung an die von der Gefährtin früher gerühmte Fürſorge der Mutter, die für „Weh und Wunden Balſam, für böſe Gifte Gegengift“ gegeben,

für tiefſtes Weh,
für höchſtes Leid
gab ſie den Todes-Trank.
Der Tod nun ſag' ihr Dank!

Als die kaum ihrer mächtige Brangäne die Frage: „Der Trank?“ hervorgeſtammelt, tritt Kurwenal mit der Meldung: „Herr Triſtan“ ein.

Iſolde, ihr ganzes Gefühl zur Entſcheidung zuſammenraffend, ſchreitet mit großer Haltung dem Ruhebett zu, auf deſſen Kopfende ſie ſich ſtützt, während ſie feſt den Blick dem Eingange zuwendet. Triſtan tritt ein und bleibt ehrerbietig am Eingange ſtehen; Iſolde iſt mit heftigſter Aufregung in ſeinen Anblick verſunken.

Wir ſind an der Kataſtrophe des erſten Aufzugs, die zugleich die Peripetie in ſich birgt, um die Endkataſtrophe anzubahnen.

Die beiden Hauptfiguren ſelbſt ſtehen ſich nun

gegenüber in unmittelbarer Nähe, Aug' in Auge. Jene die furchtbar erregte Meeresfluth, ein Weib in bewußtvoller Dämonie; Dieser ein still und tief gehendes Gewässer, die Ruhe und Würde der Fassung und ergebungsvoll bescheidener Erwartung. Es ist die dumpfe Gewitterschwüle der Situation, in welcher die Blitze züngeln um — in ungeahnter Weise — sich zu entladen.

Im ganzen Bereiche der deutschen Scene giebt es keine Momente, wo die dramatische Spannung psychologisch treuer sich vorbereitete, zu größerer Höhe heranstiege und zu gewichtigerer Intensität sich zusammenfaßte.

War in der Erzählung Isolde's an Brangäne der Ausdruck stürmischer Leidenschaft und tiefsten Schmerzes musikalisch zu einem ergreifenden Seelengebilde verschmolzen, dann das Ringen nach dem mit dem Anblick der verhängnißvollen Tränke immer fester hervortretenden Entschlusse des Untergangs veranschaulicht; bewegte sich nach dem heiter-lebhaften Motive des Schiffsvolkgesanges das musikalische Zwiegespräch zwischen Isolde und Kurwenal auf der Basis des bewußtesten, unabänderlichen Beschlusses von Seiten Isolde's und des Gebarens des in seiner Freude wie in seinem Gehorsam schlichten Dieners; tönte aus dem nun folgenden Erguß der zerrissenen und doch so resoluten Weibesbrust und aus den Klängen der Instrumente das stürmische Aufjauchzen mit dem Versinken in dumpf

klagenden Schmerz, — charakterisirt durch die sich begegnenden beiden musikalischen Motiven der Liebessehnsucht und des Todesganges, welch' letzteres die unheimliche Figur der Bässe prägnant kennzeichnet: — so kündigt sich das Wesen des Menschen und Helden Tristan, auf welchen sich nunmehr unsere erwartungsvollste Theilnahme richtet, Liebe und ehrenfeste Mannheit, noch vor dessen Eintritt bei Isolde durch ein neues Motiv der Musik dergestalt schön und sinnigcharaktervoll an, daß augenblickliche Beruhigung und Erhebung nach den vorausgegangenen wechselreichen Strömungen in uns einziehen, nicht ohne die Spannung der Situation wesentlich zu verstärken.

Die bescheiden-schlichte Frage Tristan's an die „Herrin", zu begehren, was sie wünsche, bricht das Schweigen.

Nun entspinnt sich ein Dialog so erregter Art, daß alle Schilderung nur ein schwaches Abbild der ganz außerordentlichen, ja, in ihrer Art einzigen Scene zu gewähren vermag. Der Grundriß nur sei angedeutet und zugleich weiter derjenige der ganzen gewaltigen Scene bis zu Ende.

„Du wüßtest nicht, was ich begehre, da doch die Furcht, mir's zu erfüllen, dich meinem Blick entfernt hielt?"

„Ehrfurcht hielt mich in Acht".

„Ist auch Ungehorsam Ehrfurcht?"

„Gehorsam einzig bannte mich.“

„Rieth dein Dienst dir Unsitte gegen das Gemal des Herrn?“

„Die Sitte lehrt, daß zur Brautfahrt der Brautwerber meide die Braut.“

„Aus welcher Sorge?“

„Fragt die Sitte.“

„Da du so sittsam, mein Herr Tristan, auch einer Sitte sei du gemahnt: den Feind zu sühnen.“

„Und welchen Feind?“

„Frag' deine Furcht! Blutschuld schwebt zwischen uns.“

„Die ward gesühnt.“

„Nicht zwischen uns.“

„Im offenen Feld, vor allem Volk ward Urfehde geschworen.“

„Nicht da war's, wo ich Tantris barg, wo Tristan mir verfiel, der in stiller Kammer krank lag, vor dem ich stumm mit dem Schwerte stand. Was ich damals mit Hand und Mund gelobt, das schwur ich schweigend zu halten.“

„Was schwurt ihr, Frau?“

„Rache für Morold.“

„Müht euch die?“

„Angelobt war er mir, der hehre Irenheld. Warum ich dich, den Siechen und Matten, nicht schlug? Ich pflegte des Wunden, daß den Geheilten

rächend ſchlüge der Mann, der Iſolden ihm abgewann. Da die Männer ſich dir vertragen, wer muß nun Triſtan ſchlagen?“

„War Morold dir ſo werth,
nun wieder ſo nimm das Schwert,
und führ' es ſicher und feſt,
daß du dir's nicht entfallen läßt,“ —

ſo die düſtere Entgegnung des bleichen Triſtan, der Iſolden ſein eigen Schwert hinreicht.

„Nein! Da einſt dein Schwert ich ſchwang, als dein Blick mein Bild ſich ſtahl, ob ich Herrn Marke tauge als Gemal, das Schwert — da ließ ich's ſinken. Nun laß uns Sühne trinken!“ —

Ein Wink an die ſchaudernde Brangäne befiehlt Bereitung des Trankes. Der Ruf des Schiffsvolks: „Am Obermaſt die Segel ein!“ ertönt.

„Wo ſind wir?“ iſt die in ſinnendem Brüten auffahrende Frage Triſtan's.

„Hart am Ziele! Gewinn' ich Sühne? Was haſt du mir zu ſagen?“

„Des Schweigens Herrin
heißt mich ſchweigen.
Faſſ' ich, was ſie verſchwieg,
verſchweig' ich, was ſie nicht faßt!“

Die „Herrin des Schweigens“ iſt Iſolde. Triſtan's ruhig-tiefer Blick, der Blick des ſtill liebenden Mannesherzens, iſt in Iſolde's Seele gedrungen; er ahnt und

faßt, was das „ſinkende Schwert" bedeute, er ſelbſt aber, treu ſeiner Pflicht, ſeiner Ehre, ſeinem Weſen, „verſchweigt, was ſie nicht faßt": ſeine Liebe zu ihr, — denn dieſe darf er nicht bekennen.

Neue Schiffsrufe. Brangäne reicht die gefüllte Trinkſchale.

„Du vernimmſt den Ruf. Wir ſind am Ziele. In kurzer Friſt ſtehen wir (höhnend) vor König Marke, dem du deine That der Heimführung der Gattin erzählen wirſt, und daß, Dank ſolcher Gabe, ein ſüßer Sühnetrank von ihr lohne."

„Ich kenne die Wunderkraft der Künſte euerer Mutter. Den Becher nehm' ich an, daß ganz ich heut' geneſe. Mein Sühneeid, den ich zum Dank dir ſage, iſt:

Triſtan's Ehre — höchſte Treu':
Triſtan's Elend — höchſter Trotz.
Trug des Herzens; — Traum der Ahnung:
Ew'ger Trauer — einz'ger Troſt.
Vergeſſens güt'ger Trank!
Dich trink' ich ſonder Wank.

Triſtan ſetzt an und trinkt. Iſolde entreißt ihm die Schale. „Betrug auch hier? Mein die Hälfte! Verräther, ich trink' ſie dir!"

Iſolde leert die Schale und wirft ſie fort. — Beide, vom Schauer erfaßt, blicken ſich mit höchſter Aufregung, doch mit ſtarrer Haltung unverwandt in

die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. Zittern ergreift sie. Krampfhaft fassen sie sich an das Herz und führen die Hand wieder an die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von neuem mit steigender Sehnsucht auf einander. Endlich sinken sie sich in die Arme. Brangäne's klagender Ruf schreckt sie aus der Umarmung, nachdem vorher begrüßender Trompetenklang vom Lande her erschallte. In höchstem Entzücken ergießen sich die Gefühle des Paares. Aus Nacht zum Licht. Die aufgerissenen Vorhänge des Schiffes zeigen das von Rittern und Schiffsleuten erfüllte Fahrzeug, die jubelnd über Bord winken dem nahen, mit hoher Felsenburg gekrönten Ufer zu. Brangäne bekleidet mit Hülfe der herbeieilenden Frauen Isolden mit Königsmantel und Königsschmuck.

Neue Jubelrufe der ganzen Schiffsmannschaft. Kurwenal meldet das Nahen Marke's nebst reichem Hofgesinde zu Nachen. In Verwirrung aufblickend, ruft Tristan: „Wer naht?" „Der König!" sagt Kurwenal. „Welcher König?" — Der Ruf der Männer: „Heil König Marke!" sagt es ihm, dem nun starr wie sinnlos mit den Worten: „Marke? Was will er?" nach dem Lande Blickenden. — Isolde fragt Brangänen in Verwirrung nach dem Rufe, und auf die weitere Frage: „Wo bin ich? Leb' ich? Ha, welcher Trank!" ist die verzweiflungsvolle Antwort Brangäne's: „Der Liebes-

trank!" Entsetzt starrt Isolde auf Tristan und stürzt mit dem Rufe: „Muß ich leben?" ohnmächtig an seine Brust. Die Frauen haben die Herrin auf Brangäne's Wink unterstützt.

O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

ist Tristan's Trauerwort. „Heil dem König! Kornwall Heil!" ertönt der Jubelgesang der Männer. — Leute sind über Bord gestiegen; andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die alsbald bevorstehende Ankunft der Erwarteten. — So schließt der erste Aufzug.

Wie die Musik in außerordentlichster Abwechslung die psychischen Stimmungen, das reiche Gefühlsleben dieser großartigen Scene zeichnet, mit einer mächtigen Farbenfülle durchdringt und endlich in der Zusammenmündung der vornehmlichsten Hauptmotive (der beiden in seelisch-treuer Ausgestaltung sich hindurchziehenden des Todestranks und des Minnetranks, sowie des Seefahrtslebens) das große Gebilde zum Abschluß bringt, läßt sich an dieser Stelle nur andeuten, nicht beschreiben. Aber man darf wohl diesen Aufzug als das Tiefste und Eigenste bezeichnen, was im Musik-Drama, als spezifischer Kunstform, bis jetzt geschaffen worden.

Verweilen wir hier ein wenig zu einem kurzen Rückblick.

Etwas durchaus Neues in Situation und Charakterentfaltung ist uns schon in diesem ersten Akte geboten, selbst wenn man zunächst von dem Faktor der Musik absieht und nur die Wortdichtung als solche betrachtet.

In wie vielfältiger Gliederung der Ereignisse und der Seelenregungen auch die Handlung dieses ersten Aufzugs ausgebreitet daliegt: es ist eine einzige große Scene, die er bietet, d. h. ein abgeschlossenes, einheitliches Ganzes. Kein Stein, auch der kleinste nicht, kann aus diesem granitnen Bau mit dem lebendigsten Geäder, aus diesem geistigen Gefüge genommen werden. Unbeeinträchtigt durch Alles, was auch nur auf Augenblicke in die angebahnte Richtung der Empfindungen und der Spannung hineingriffe, sehen wir ohne Hemmung wie ohne Ueberstürzung den Lauf der großen Exposition von seinem Anbeginne bis zum letzten Stadium sich vollziehen. Ein mächtiger Wille lenkt den Gang des Lebensschiffs zweier Herzen und treibt ihn bewußtvoll rastlos der erstrebten Bestimmung zu, um einer ganz andern, von mächtigerem Willen beschlossenen zuzusteuern, an dem jedwede Berechnung scheitert. Die Ruhepunkte des Ganzen sind nur Momente, welche den Strom vertiefen und den Lauf beschleunigen.

Die Charaktere wachsen mit jedem Schritt an Höhe und Gehalt; beide von eigenthümlicher Art, völlig verschieden in den Aeußerungen ihres Seelenlebens, Eins in dem Grundweben ihres innersten Selbst; von feind-

lichen Mächten mit kalter Hand jedes in seine kreisende Bahn geschleudert, die sich berühren und durchkreuzen, auf daß sie sich mit magischer Gewalt anziehen und in Einer aufgehen. Die Kontraste, Kämpfe, Leiden, Konflikte dieser für einander geschaffenen Beiden sind nur die Mittel zur sicheren Erfüllung ihrer unabwendbaren Bestimmung. So sehen wir sie vom Dichter angelegt und mit psychologischer Konsequenz in seinen und großen Zügen ausgeprägt, — ergreifende und rührende Gestalten. Das Rohe des Stoffs, das uns früher entgegentrat, hatte Gottfried auch in der Zeichnung seiner beiden Hauptfiguren gebändigt. Wie schön auch diese Zeichnung, namentlich des Helden, für den Zweck des Epos, dieses Tristan, des in allen Lebenslagen bewundernswürdig gewandten, allzeit fertigen Menschen, wie zart angedeutet und hingehaucht auch die Farben der vor dem Tranke erwachten Liebe des Paares: — unser dramatischer Dichter hat sie von Grund aus neu geformt und zwar so, daß er dem Weibe, bei aller Wahrung der Weiblichkeit, das Leben eingehaucht, das gerade diese von ihm geschaffene Natur, die Tochter eines wilden Landes und Geschlechts, nach den sie so schwer heimsuchenden und erschütternden Vorgängen erfüllen und durchglühen mußte; das Feuer eines vom Aufruhr der Leidenschaften bewegten und bis zum Tode getroffenen Herzen; — während sein Held die reine Größe einer edlen, tief fühlenden, sich selbst bekämpfenden und be-

wältigenden ganzen Manneserscheinung zur Anschauung bringt, einer Erscheinung, die in anderer, nicht minder fesselnden Weise die höchste Theilnahme erweckt.

Die dramatische Dichtung hat so, in Wort und Ton, das Bild Beider mit dem farbenreichsten Kolorit durchgeistet und gehoben; sie hat, wie wir später weiter wahrnehmen werden, diese menschlich schönen Gestalten noch einfach-reiner verklärt, als Sage und Epos.

Welche Wurzeln die Liebe in ihrer Brust geschlagen, erfuhren wir aus dem Innern der Maid und des Mannes, das sie, jedes in seiner Art, uns erschlossen, verschlossen eins gegen das andere im heftigsten Ringen der wunden Seele; — ein langer, fruchtloser Kampf.

Wir sind beim Liebestrank angelangt. Was ist er, dieses elektrische, dieses magische Fluidum? Die alte Sage hat ihn bereits; er ist einer ihrer wesentlichen Bestandtheile geworden und auch in ihrer Fortbildung geblieben. Gottfried zuerst war es, der die wahrscheinlich ursprüngliche Symbolik der alten sinnigen Tradition zur dichterischen Geltung brachte. Der Liebestrank erzeugt bei ihm das Gefühl nicht erst: er weckt nur das Schlummernde und bringt es zur Höhe der zwingenden Gewalt herauf; wandelt das anfänglich Unbewußte in ein Bewußtes um, das im Dunkel des Herzensschreins Ruhende in überwältigende Klarheit, die kein nebelhaftes Bergen mehr duldet.

Auch bei unſerm Dichter iſt es ſo. Nicht als Wirkung des Zaubertranks erſcheint das Liebesgefühl ſelbſt, — es ruhete ſchon verſchloſſen in den Herzen, wo es keimte und wuchs, bei ihr mit heftigen, aber zurückgedämmten Ausbrüchen, bei ihm als ſtiller, tiefer Quell. Die Hülle wird vom Sonnenlicht geſprengt, der Keim zur Blüthe getrieben; der Funke wird zur weithin erwärmenden und — verzehrenden Flamme. Der Liebestrank iſt was bei Goethe die Wahlverwandtſchaften ſind. Die inneren Mächte des Gemüths ſind in dem Liebestranke ſinnbildlich dargeſtellt; aber nicht in ihm blos, auch in dem Todestranke, den Wagner dichteriſch ſinnvoll, natur- und charaktergetreu als Element dem Ganzen verwoben hat. Erſt durch dieſen gewinnt jener ſeine tiefere Bedeutung. Das Wollen des Untergehens nach Allem, was dieſe Seelen durchtobte und bewegte, mußte mit erſchütternder Stärke ſich verkünden, um in das heftigſte Wollen des Ineinander-Aufgehens ſich zu wandeln, die düſteren in die lichten dämoniſchen Mächte. An der Todespforte, vor der ſie ſtehen, mußte ihnen die Binde von den umflorten Augen fallen: denn an der Schwelle des Todes erſt öffnet ſich das Auge zum klaren und verklärenden Anſchauen.

Und doch — wie ſind Beide verſchwiſtert, wie der Todestrank und der Trank der Liebe, die ja ſelber ein wunderbarer Duft und Zauber, Eins! Sie trinken, unſere Helden, aus demſelben Gefäße Liebe und

— Tod: die Liebe gebiert ihnen den Untergang. Beide Schaalen aber enthalten den Trank des Vergeſſens. Aus der Schaale des Liebestranks beginnen die Wolken des drohenden Hintergrunds aufzuſteigen, der beſtimmt iſt, zu vernichten, zu ſühnen und — zu verklären.

Das tragiſche Mitleid bleibt unangetaſtet in ſeinem Rechte und die tragiſche Furcht mindert ſich nicht um das Geringſte: denn ſie ſahen das dieſen Menſchen durch ihr eigenſtes Weſen beſtimmte Schickſal ſich vorbereiten und nahen. Das dem äußeren Auge gebotene Symbol iſt dem inneren die höhere Deutung der Natur-Nothwendigkeit, der wir uns unterwerfen müſſen, wenn der von aller trügeriſchen Hülle befreite Gegenſtand uns vor Augen kommt, zu dem wir uns verhalten wie das Eiſen zum Magnet;

— der Liebe Götterſtrahl,
Der in die Seele ſchlägt und trifft und zündet,
Wenn ſich Verwandtes zu Verwandtem findet; —
Da iſt kein Widerſtand und keine Wahl.

So kündet ſchon Wolfram von Eſchenbach im Titurel:

Die Jugend zwingt der Minne Band,
Sie kann ſich ihrer Kraft nicht entſchlagen;
Der Minne Macht bewältigt
Die Nähe wie die Weite.

Und mit jener Natur-Nothwendigkeit geht die tragiſche Hand in Hand; ſie entſpringt aus ihr, ſie ſteigt, ſie erfüllt ſich mit ihr. —

Wir beſchreiten die Schwelle des zweiten Aufzugs, der den dramatiſchen Konflikt bildet; ein Seelengemälde, von dem des erſten weſentlich verſchieden und doch aus dieſem hervorgewachſen: die aufgeſproſſene Blüthe der unter Stürmen und Noth gezeitigten Knospe.

In das erwachende neue Leben dieſes Abſchnitts führt die Muſik mit einem den Charakter der nun aufleuchtenden Stimmung in warmen und feurigen Klängen ſchildernden Einleitungsſatze, welcher das mit ungeduldigem Bangen drängende Sehnen und die Wonne beglückter Liebe in zwei Hauptmotiven — der feindliche Tag und die Freundin Nacht — verkündet, denen ſich das Liebesmotiv des erſten Aufzugs beigeſellt und vermählt.

Die entdeckte neue Welt des Herzens iſt nun betreten, ihr Boden den Liebenden mit Blumen beſtreut, deren balſamiſche Düfte berauſchende Wellen in den Aether des Minnepaares ergießen. Leicht und ſicher gleitet ſein Fuß über den Blüthenteppich, der die Abgründe ringsum verhüllt.

Ein Garten mit hohen Bäumen vor Iſolde's Gemach, in heller, anmuthiger Sommernacht. An der

geöffneten Thüre eine brennende Fackel. Jagdgetön. Brangäne auf den Stufen am Gemach ſpäht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtroſſe nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Iſolde mit der Frage: „Hörſt du ſie noch?“ Ihr ſelbſt iſt der Klang ſchon fern geſchwunden. Nicht ſo Brangäne.

„Dich täuſcht des Laubes ſäuſelnd Getön, das lachend ſchüttelt der Wind“, ſagt Iſolde.

„Dich täuſcht deines Wunſches Ungeſtüm.“

„Des Quells ſanft rieſelnde Welle rauſcht ſo wonnig daher, der im Schweigen der Nacht nur mir lacht. Willſt du den Geliebten noch fern mir halten?“

„O hör' mein Warnen! Deſſen du harrſt, deſſen harren auch Andere noch. Ihr ſeid von Melot umgarnt, der mit böſer Liſt ſchon da, als dich, die Wankende, König Marke zuerſt umpfing, nur Triſtan ins Auge faßte.“

„Iſt nicht Melot Triſtan's treueſter Freund?“

„Von Triſtan zu Marke iſt Melot's Weg. Einem edleren Wild, als du wähnſt, gilt heut' das Jagen.“

„Dem Freunde zu lieb erfand Melot dieſe Liſt. Ihm öffnete er, was du mir ſperrſt. Das Zeichen, Brangäne, o gieb es! Löſche die Fackel aus!“

„O laß die warnende Zünde! Die Gefahr laß ſie dir zeigen. Wehe mir Armen! Das Alles iſt mein Werk.“

„Dein Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kennteſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Muthes Königin,
Des Weltenwerdens Walterin,
Leben und Tod
ſind ihr unterthan,
die ſie webt aus Luſt und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm ſie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie ſie es wendet,
wie ſie es endet,
was ſie mir kühret,
wohin ſie mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laß mich gehorſam zeigen!"

„Siehſt du nicht, der der Minnetrank des Sinnes Licht verlöſchte, ſo höre heut' nur mein Flehen! Löſche die Fackel nicht!"

„Die im Buſen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell ſie dorten leuchte,
wo ſie dein Licht verſcheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht —
lachend
ſie zu löſchen zag' ich nicht."

Es iſt, bis auf die beiden herrlichen Stellen aus Iſolde's Rede — den unübertrefflich ſchönen Dithyrambus auf die Minne —, das Zwiegeſpräch nur im Gerippe gegeben. Das darin ſtrömende dramatiſche Leben zeigt ſchon der ſchwache Umriß.

Iſolde hat die Fackel herunter genommen und verlöſcht ſie am Boden. Brangäne wendet ſich beſtürzt ab und verſchwindet langſam auf einer äußeren Treppe der Zinne. Iſolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang; ſie gewahrt den herannahenden Freund und fliegt ihm mit einem Freudenſchrei in die Arme.

Nun beginnen die Wellenſchläge eines Seelenergusſes und Herzensaustauſches ihre Kreiſe zu ziehen, weiter und weiter, bewegter und bewegter, wie er nur zwiſchen dieſen Zweien ſo voll, ſo hoch und wiederum bis zum Abgrund ſteigen kann. Magiſche Kreiſe ſind es, verſtärkt durch neue und aber neue Schwingungen, die mit überwältigender Macht Vergangenheit, Augenblick und Zukunft, das ganze Leben der Liebenden, uns entgegen und empor tragen. — Die Minnegrotte Gottfrieds iſt's, die ſich über ihnen wölbt.

Das Wunderreich der verklärten Liebe, die dem Irdiſchen ſo nahe und doch entrückt iſt, die keine Gewalt kennt, als die ihrige, die zum Opfern an ihrem Altare zwingt und ihre Opfer erkieſt, mit ihren Flammen das Herz durchglüht, — thut ſich auf. Das Freudejauchzen, das Schwelgen der endlich wieder befreieten Herzen, die anfangs überſchwänglichen Seelenwonnen, das Entzücken an einander, das Aufgehen in einander, das Verſinken in gegenſeitige Anſchauung von Aug' zu Aug' der Pſyche, die das Körperliche mit holdem Arm umfaßt und es zu ewiger geiſtiger Schöne hebt.

Das blühende Bild, das dieſe große Scene allmälig entrollt, kann hier ebenfalls nur in Grundlinien zur Andeutung, nicht zu ſeinem vollen Recht, gelangen. Wie wäre das möglich? Dieſes Recht muß ihm die ſammt dem Worte gehörte — nicht ein- nicht zweimal

gehörte — Musik gewinnen und sichern, um die Zweifel zu verscheuchen, die zur Zeit noch an das reiche Gemälde, scheuer oder kecker, mehr oder minder rasch und voreilig herantreten mögen, und aus dem Munde, aus der Seele der Sänger, die zugleich wahre Darsteller, aus den beseelten Harmonien der Instrumente wird die Lebensfähigkeit und Lebenskraft, der substantielle Gehalt eines solchen einigen Ganzen auch nach außen sich wohl immer geltungsvoller beurkunden. Nie und nirgends ist das Zauberreich der Minne so voll erschlossen und durchmessen worden, als in dieser ausgeprägten Scene, vergleichbar einem mächtig dahinfluthenden Strome, der zuletzt in sanften, magische Kreise ziehenden Wellen beruhigt und beruhigend hingleitet. Höher steigen aber können die Wogen des Liebesgefühls nicht.

Der glühenden Umarmung folgen die Ausrufe jener Empfindungen, die, ihrer selbst kaum mächtig, in Fragen sich ergehen, — in Fragen, welche, ohne irgend einer Antwort zu bedürfen noch sie zu erwarten, sich flutheugleich drängen und endlich die beseligende Bestätigung des von neuem gewonnenen Vollbesitzes, der gestillten Sehnsucht, des in Eins verschmolzenen Mein und Dein verkünden.

Sie beginnen sich dann allgemach abzuklären, diese überwältigenden Fluthungen, und dem Betrachten der Vergangenheit eines langen gegenseitigen Entbehrens zu

weichen, das bald in das Anſchauen ihrer Lage ſelbſt übergeht.

Iſolde: Wie lange fern, wie fern ſo lang!

Triſtan: Wie weit ſo nah, wie nah ſo weit!

Iſolde: O böſe Ferne, Freundesfeindin!

Triſtan: O holde Nähe, öde Weite! Wie lang verloſch die Leuchte nicht!

Iſolde: Doch der Liebſten Hand löſchte ſie in Frau Minne's Macht und Schutz.

Triſtan: Der tückiſche Tag! Giebt's eine Pein, die er nicht weckte?

Iſolde: Und doch hegte mein Trauter ihn einſt im eigenen Herzen, als er kam, mich für Marke zu freien, als er mich, die ihm erkoren, verrieth.

Triſtan: Der Tag trennte mich von dir. Das entzückte Auge, mein zur Erde gedrücktes Herz, dir gegenüber, die im lichten Glanz hehrſter Ehren wandelte, — wie konnten ſie mein dich nennen? Vor aller Welt pries ich deine Schönheit und, von ihr im tiefſten Herzen ergriffen, dem Neid, der Mißgunſt trotzend, beſchloß ich treu, um Ehr' und Ruhm zu wahren, für Marke dich zu werben.

Iſolde: Wie mußt' ich liebend um dich leiden! Dich haſſen mußt' ich als Verräther und deinen wie meinen Tod beſchließen.

Triſtan: Dein Trank aber ließ mir dein Bild

in der Nacht meines Herzens erdämmern, mein Tag war da vollbracht.

Isolde: Doch ach! dich täuschte der falsche Trank.

Tristan: O Heil dem Tranke! Er erschloß mir das Wonnereich der Nacht und verscheuchte den täuschenden Tagesschein. Mein Auge sah nun dein Bild wahr.

Isolde: Doch es rächte sich der verscheuchte Tag. Du übergabst mich dem König. Wie ertrug ich es nur? Wie ertrag' ich's noch?

Tristan: O, nun waren wir Nacht-Geweihete und schauen uns mit unserem Herzen. Der tückische Tag, der neidbereite,

trennen konnt' uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.
Seine eitle Pracht,
seinen prahlenden Schein
verlacht,
wem die Nacht
den Blick geweiht:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
unsere Blicke.

Wer des Todes Nacht
liebend erſchaut,
wenn ſie ihr tief
Geheimniß vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
ſo ſchimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
ſind ſie vor dem zerſponnen. —

Er iſt der ſchimmernden, kalten Welt entrückt, dem einzigen Sehnen zugewandt,

dem Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo urewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht. —

In immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank ſich niederlaſſend, athmen Beide in einem Zwiegeſange, den ſie mit den Worten anheben:

O ſink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergeſſen,
daß ich lebe;
nimm mich auf

in deinen Schooß,
löſe von der Welt mich los!

die Wünſche und Gefühle der nach ſeligem weltvergeſſenden Herzensleben ringenden Seele aus.

Dann bin ich die Welt,
Liebe-heiligſtes Leben,
Wonne-hehrſtes Weben,
Nie-Wiederwachens
wahnlos
hold bewußter Wunſch.

Aus ihrem gänzlichen Entrücktſein weckt ſie Brangäne von der Höhe der Zinne, zur Vorſicht und an das baldige Entweichen der Nacht mahnend.

Die Situation ſchreitet zu höherer Spannung vor. Der Blick des Paares wendet ſich auf Momente der Außenwelt zu. Die Kataſtrophe des Aktes wirft ihren erſten Schattenſtreif leiſe herein. Der Gegner der Herzensnacht, der weckende Tag jener Außenwelt, ruft ihre feindlichen Mächte wach und führt ſie ſtill heran.

„Lauſch, Geliebter!“ haucht Iſolde Triſtan zu. „Laß mich ſterben!“ entgegnet dieſer.

Iſolde: Neid'ſche Wache!

Triſtan: Nie erwachen!

Iſolde: Doch der Tag muß Triſtan wecken?

Triſtan: Laß den Tag dem Tode weichen.

Iſolde: Tag und Tod ſollten unſere Liebe erreichen?

Triſtan: Was vermag der Tod über unſere Liebe? Stünd er vor mir, wie könnten ſeine Streiche die Liebe ſelbſt erreichen? Wie könnte die Liebe, die ewig lebende, mit mir ſterben?

Iſolde: Doch unſere Liebe, — heißt ſie nicht Triſtan und Iſolde? Dies ſüße Wörtlein „und", wenn Triſtan ſtürbe, zerſtörte es nicht der Tod?

Triſtan: Nur das Endliche ſtürbe in mir.

Iſolde: Dein Tod wär' auch der meine.

Triſtan:

So ſtürben wir
um ungetrennt,
ewig einig, — ohne End',
ohn' Erwachen, — ohne Bangen
namenlos, — in Lieb' umfangen
ganz uns ſelbſt gegeben,
der Liebe nur zu leben.

Dieſe Worte hauchen und jubeln dann Beide im Wechſelgeſange hervor.

Brangäne mahnt wiederholt mit dem Rufe: „Schon weicht dem Tag die Nacht!"

Und nun tauſchen ſich die Fragen und Antworten

um. Triſtan fragt: „Soll ich lauſchen?“ Iſolde iſt's jetzt, die erwiedert: „Laß mich ſterben!“

Triſtan: Muß ich wachen?

Iſolde: Nie erwachen!

Triſtan: Soll der Tag noch Triſtan wecken?

Iſolde: Laß den Tag dem Tode weichen.

Triſtan: Soll der Tod ewig uns den Tag verſcheuchen?

Iſolde:

Der uns vereint,
den ich dir bot,
laß ihm uns weih'n,
dem ſüßen Tod.
Mußte er uns
das eine Thor,
an dem wir ſtanden, verſchließen;
zu der rechten Thür,
die uns Minne erkor,
hat ſie den Weg nun gewieſen.

Triſtan:

Des Tages Träuen
trotzten wir ſo?

Iſolde: Seinen Trug ewig zu fliehn.

Triſtan:

Sein dämmernder Schein
verſcheuchte uns nie?

Isolde: Ewig währ' uns die Nacht!

Beide: Süße Nacht, hehr erhab'ne Liebesnacht! In ungemeſſenen Räumen überſeliges Träumen.

Du Isolde — Triſtan ich,
nicht mehr Triſtan — nicht Isolde;
ohne Nennen, — ohne Trennen,
neu Erkennen, — neu Entbrennen;
endlos ewig — ein-bewußt:
heiß erglühter Bruſt — höchſte Liebesluſt! —

Ein Schrei Brangäne's ertönt, zugleich Waffengeklirr. Kurwenal ſtürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend und mit dem Rufe: „Rette dich, Triſtan!" auf die Scene.

Die Kataſtrophe bricht herein. Marke, Melot und Hofleute folgen Kurwenal. Brangäne eilt auf Isolde zu. Dieſe, von unwillkürlicher Scheu ergriffen, lehnt ſich mit abgewandtem Geſicht auf die Blumenbank. Triſtan ſtreckt mit dem einen Arm den Mantel breit aus, ſo daß er Isolden vor dem Blick der Ankommenden verdeckt. In dieſer Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den ſtarren Blick auf die Männer gerichtet. Morgendämmerung.

Die außerordentliche dramatiſche Spannung der Situation bedarf kaum der Andeutung. Der Verwicklungsknoten iſt auf das Feſteſte geſchürzt.

Melot fragt den in ſprachloſer Erſchütterung

ſtehenden Marke, ob er Triſtan recht verklagt, und ob er nicht Namen und Ehre vor Schande treu bewahrt habe?

„Wähnſt du", ſagt Marke, „meine Ehre ſei durch den Trug des Treueſten aller Treuen, des freundlichſten der Freunde unverſehrt geblieben?"

Triſtan ruft krankhaft heftig:

Tags-Geſpenſter!
Morgen-Träume —
täuſchend und wüſt —
entſchwebt, entweicht!

Mit tiefer Ergriffenheit wendet ſich Marke nun Triſtan zu:

Mir — dies?
Dies — Triſtan — mir?
Wohin nun Treue,
da Triſtan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da aller Ehren Hort,
da Triſtan ſie verlor?
Die Triſtan ſich
zum Schild erkor,
wohin iſt Tugend
nun entflohn,

da meinen Freund ſie flieht,
da Triſtan mich verrieth?

Er ruft nun dem in Schweigen den Blick ſenkenden, in Trauer verſunkenen Triſtan die von dieſem ihm geleiſteten zahlloſen Dienſte in's Gedächtniß zurück, aber auch, wie er ſelbſt zum Dank dafür ſein Reich als Erbe ihm geboten, wie Triſtan ihn, den Widerſtrebenden, durch ſeine Ueberredung zur zweiten Ehe bewogen mit dem wunderhehren Weib, der ſein Wunſch ehrfurchtsſcheu entſagt. Warum ihn nun ſo tödtlich verwunden an der weichſten Stelle des Herzens? und ſchließt ſeine Rede mit den Worten:

Die kein Himmel erlöſt,
warum — mir dieſe Hölle?
Die kein Elend ſühnt,
warum — mir dieſe Schmach?
Den unerforſchlich
furchtbar tief
geheimnißvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Der Adel, der dieſe Rede des Königs erfüllt, iſt mit Recht als von unübertrefflicher Schönheit bezeichnet worden. Freilich kann nur der Adel des Vortrags aus dem Herzen, von dem Munde eines Meiſters ihr die rechte Geltung verſchaffen. Dann dürfte auch der gegen ſie erhobene Vorwurf allzugroßer Länge ſchwinden. —

Der ganze Charakter Marke's liegt in ihr umschlossen. Ein gereifter edler Mann spricht seine Empfindungen und mit ihnen sein Wesen aus, schlicht, einfach-würdig, und durch diese Eigenschaften doppelt ergreifend. In dem Sturm der Gefühle, die in den Ergüssen der Liebenden wogten, greift die Seelenäußerung des Dritten, auch musikalisch, mit kontrastvoller Ruhe ein, — der Ruhe männlichen Schmerzes, der im Rückschauen auf empfangene und erwiederte Liebe, auf bethätigte und dankbar anerkannte Mannestreue um so tiefer wurzelt, ihm die Brust um so mehr verwundet und das Räthsel des Vorgangs um so dunkler erscheinen läßt; — Wehmuth bergend und erweckend. Leidenschaftliche Rache steht diesem Manne, dem väterlich liebenden, fern. Die seinige liegt in einem andern Gebiet, einem edleren und höheren: in der einfach-großen Hinweisung auf Vergangenes und Gegenwärtiges, mit doppelt fühlbarer und lastender Wucht. Es ist der Schmerz einer mild-erhabenen, in jeglicher Hinsicht ahnungslosen Seele, der den Herzen der unwillkürlichen Verräther tiefere Wunden schlägt, als das gezückte und durchborende Schwert, das dieser Marke, dieser Vater nicht schwingen kann. — Die hohe Kunst des Dichters, den ganzen Menschen aus sich selbst heraus sich entwickeln und verkünden zu lassen, findet auch hier Bewährung.

Triſtan, das Auge mitleidig zu Marke erhebend, entgegnet:

O König, das —
kann ich dir nicht ſagen;
und was du frägſt
das kannſt du nie erfahren,

und wendet ſich dann zu Iſolde, welche die Augen ſehnſüchtig zu ihm aufgeſchlagen, mit der Frage:

Wohin nun Triſtan ſcheidet,
willſt du, Iſold', ihm folgen? —
Dem Land, das Triſtan meint,
der Sonne Licht nicht ſcheint,
es iſt das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einſt mich ſandt',
als, den im Tode
ſie empfangen,
im Tod ſie ließ
zum Licht gelangen.

Iſolde ſehnt ſich, ihm, dem ſie einſt in ein fremdes Land habe folgen müſſen, nun zu folgen in ſein Eigen, in ſein Haus und Heim; den Weg dahin mög' er ihr zeigen. Triſtan küßt ſie ſanft auf die Stirn. Melot fährt wüthend auf ob dieſer Schmach

und mahnt den König zur Rache. Triſtan zieht ſein Schwert und wendet ſich mit dem Ausruf um: „Wer wagt ſein Leben an das meine?“ den Blick auf Melot gerichtet, den Freund, der ihn geliebt hoch und theuer, der ihm um Ehr' und Ruhm beſorgt geweſen wie Keiner; der zum Uebermuth ſein Herz getrieben, zur Mehrung des Ruhms und der Ehre, Iſolde dem König zu vermählen.

Dein Blick, Iſolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth.
Wehr' dich, Melot!

mit dieſen letzten Worten auf ihn eindringend. Als Melot ihm das Schwert entgegenſtreckt, läßt Triſtan das ſeinige fallen und ſinkt verwundet in Kurwenal's Arme. Iſolde ſtürzt an ſeine Bruſt; Marke hält Melot zurück. Der Vorhang fällt. —

Zwei ſich gegenüber ſtehende, durch den Zwang der Verhältniſſe von einander entfernt gehaltene Weſen zeigte uns der erſte Akt bis dahin, wo er dem Ende ſich zuneigte. Sie mußten in wechſelvollem Drängen und Steigen die Stadien eines großen Weh's durchlaufen, welches alle ihre Hoffnungen vernichtete, ihr Lebensglück zu zertrümmern drohete und den äußerſten

Entſchluß reifen ließ. Sie wiſſen, daß ſie ſich, eins dem andern, erkoren ſind von der Macht, die doch gerade die ihnen gezogenen Schranken zu durchbrechen nicht vermögend ſcheint, ja, der eine Theil weiß, daß der Gegenſtand ſeiner Liebe dieſe Schranken ſelbſt hat aufrichten helfen, indeß der andere von dem Bewußtſein gedrückt und gequält wird, an ſeinem eigenen Werke, in Edelmuth und Selbſtverläugnung begonnen und vollführt, zu ſcheitern, unerkannt, ja, verkannt und gehaßt unterzugehen. — Daher die völlig verſchiedenen Gefühlsäußerungen Beider, die in ihrem Kontraſt ſo draſtiſche und erſchütternde Momente boten. Der Boden, auf dem ſie bis dahin ſtanden, barg die geheimnißvolle, in ſtillem Schmerz ihm anvertrauete Pflanze, ohne ſie zeitigen zu können. Unter Kampf und Sturm ſchoß ſie endlich auf und ward genährt, bis ihre Zeit kam, wo das Licht des Lebens durch das trübe Gewölk der Todesſchauer brach, — ein unheimlich-wonniges Licht, wärmend, aber auch blendend und entzündend.

Der Schluß des erſten Aufzugs zeigte die widerſtreitenden Empfindungen der vereinten Herzen, die ſich zu ſammeln die Kraft nicht haben, nicht mehr haben, in Verwirrung und banger Ahnung auf die berauſchende Gegenwart und die drohende Zukunft ſchauen, willen- und machtlos, ohne Faſſung, über-

wältigt, nur der Frage mächtig, ob sie leben müssen? und die Wonne voller Tücke, das truggeweihte Glücke elegisch anklagend, mitten im Leben, dem sie äußerlich fast nicht mehr angehören, während es mit festlich jubelnden Tönen um sie her sich ausbreitet, an sie herantritt und sie erbarmungslos zur Mittheilnahme auffordert.

Wie anders die Stimmungen, die Seelenströmungen, das ganze Gebaren der Liebenden im zweiten Aufzug! Jenes Leben der Außenwelt, sein Glanz und Schimmer irrt sie nicht mehr; es ist für sie nun nicht vorhanden. Sie selbst sind sich das Dasein, das Licht und der Glanz, — das Licht, das sie blendet, der Glanz, der sie berauscht. Aus sich selbst nur rufen sie die Vergangenheit mit ihren Schmerzen und rächenden Strafen wach, in ihnen allein sprießt und webt der Augenblick und breitet sich die Zukunft aus, wie sie es auch wende, wie sie auch ende. Ihr Tag ist die bergende und verbergende Nacht, der sie sich weiheten und weihen, machtlos der Macht der Minne preisgegeben. Der Umschwung hat sich bei diesem Paare nicht leichthin, wie in der alten Sage, oder in anmuthig-heiterer Darstellung, wie bei Gottfried, vollendet: wir sahen ihn unter heftigem und unter stillem, darum nicht weniger gewaltigem Ringen vor sich gehen und dem dramatischen Gesetze genügen. Sie hatten den Kelch der Schmerzen fast bis auf den Grund zu

leeren, ehe ihnen die Schaale des Minnetranks mit ſeiner Wonne und ſeinem Weh gereicht wurde.

Was ſie ſchwer erkämpft, das faſſen ſie mit einer für ſie ſiegreichen Allgewalt, im Schutz ihrer Göttin, die ihnen die Prüfungsſtürme zur Klärung und Erhöhung des traumſeligſten Glücks ſandte. Ihr Bereich war die Nacht, wie ſie immer und immer wieder verkünden. Den Nachtwandlern gleich bewegen ſie ſich mit Sicherheit auf ſchmalem und abſchüſſigem, nur dem inneren Auge breitem und ebenem Pfade, von deſſen Gipfel der ſchneidende Weckeruf ſie jäh herabſtürzt. — Um ſo mehr überkömmt und erfüllt uns das tragiſche Mitleid; ſie haben ein Anrecht darauf. Es wächſt mit der Entfaltung ihres Inneren in der großen Liebesſcene und ſteigt zu ſeinem Höhepunkte bei der ihnen ſelbſt ungeahnten, unabwendbaren Enthüllung.

Daß muſikaliſch der neue Charakter des ſo erwachten und gehobenen Gefühlslebens zu ſeiner vollen Ausbildung und Vertiefung gelangt, iſt ſelbſtredend. Denn nirgend mehr als hier iſt der Muſik ihr eigenſtes Feld erſchloſſen. Sie ergießt ſich mit hinreißender Gewalt, erfaßt Wort, Gedankengang, Situation, durchdringt ſie bis auf den Grund und hebt ſie zur Klarheit, Einheit und Größe der lyriſch-dramatiſchen Scene empor, neue Motive geſtaltend und verwendend als Verkündiger der innerſten Seelenthätigkeit in leiſen

wie in ſtarken Schwingungen, neue Melodienklänge und Harmonieenbaue in blühender Fülle verſchwiſternd, — ein Reich der Töne in der Welt des Ganzen. Der Ausſpruch Leſſing's [24]): Die höchſte Gattung der Poeſie iſt die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht; das iſt aber die dramatiſche, denn in dieſer hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu ſein und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge, — er gilt, wie dem Ganzen der Wagner'ſchen dramatiſchen Dichtung, ſo insbeſondere auch der großen Liebesſcene. Hier namentlich wird dem Sänger eine ſchwere, aber ſchöne und rühmliche Aufgabe geſtellt. Die Liebesſcene wird ihm ein Triumph werden, wie ſie ein Triumph ihres Schöpfers iſt. Das Gelingen iſt kein leichtes, nicht Sache eines einzigen Wurfs, die Schwierigkeiten ſind unverkennbar; es gilt die höchſte Selbſtbeherrſchung, die hingebendſte Verinnerlichung und Begeiſterung; — der Erfolg iſt kein wohlfeiler, aber ein ſicherer und erhebender für Darbieter, für Hörer und Schauende.

Nicht weniger verlangen die ſtumme Sprache und die Reden der Liebenden nach der Entdeckung in der nun ſtreng und feindlich ſie umringenden, von ihnen nicht verſtandenen Außenwelt, ſowie die würdig-mächtige Recitation Marke's ihr volles Recht, das gleichmäßig reichlich vergilt, wenn ihm Genüge geſchieht. — „Die Sänger, die man hier findet, ſind meiſt ſelbſt Poeten".

Was Goethe von den Sängern seiner pädagogischen Provinz sagt, wird sich auch bei denen der Welt des Wagner'schen Drama's immer mehr bewahrheiten.

Der dritte, letzte Aufzug spielt auf Tristan's Boden, seinem irdischen „Heim und Haus", dahin er mit der Wunde im Herzen zurückgekehrt ist, seiner selbst unbewußt. Im Garten seiner Burg Kareol am Meeresufer unter einer Linde liegt Tristan auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, seinem Athem lauschend. Von der Außenseite her ertönt ein Hirtenreigen in sehnsüchtigen und traurigen Weisen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung, theilnehmend hereinblickend und die Frage an Kurwenal richtend, ob Tristan noch nicht wache? Kurwenal verneint wehmüthig mit dem Kopfe. „Erwachte er, wär's doch nur, um für immer zu verscheiden, erschien zuvor die Aerztin nicht, die Einzige, die uns hilft." Er fragt den Hirten, ob noch kein Schiff zu sehen? „Eine andere Weise hörtest du dann, so lustig als ich kann", entgegnet dieser. Kurwenal heißt ihn, eifrig zu spähen und sobald er ein Schiff wahrnehme, lustig und hell zu spielen. Aber „öd' und leer das Meer"; er hebt wieder den klagenden Reigen an und verschwindet.

Triſtan ſchlägt nach dem dumpfen Ausruf: „Die alte Weiſe, — was weckt ſie mich?“ die Augen auf und fragt, wo er ſei? Kurwenal, mit freudigem Schrecken auffahrend, berichtet ihm, daß die Burg ſeiner Väter ihn jetzt beherberge, wohin ein Schifflein ihn geführt. Nun ſei er daheim zu Land, „auf eigner Weid' und Wonne, im Schein der alten Sonne, darin von Tod und Wunden er ſelig ſolle geſunden“. Doch Triſtan weilte, wie er verkündet, nicht da, wo er erwachte; dort weilte er, wo er keine Sonne ſah, noch Land und Leute; im weiten Reich der Weltennacht, wo er von je geweſen, wohin auch je er gehe. Aufs neue ſcheint ihm zu ſeinem Schmerz die Tagesſonne, die trügend und hell auch Iſolde'n ſcheine. Das ſehnende Verlangen nach ihr wächſt immer höher in ihm auf. Er flucht dem Tag mit ſeinem Schein und bricht in den Ruf aus:

Ach, Iſolde!
Süße, Holde!
Wann — endlich
wann, ach wann
löſcheſt du die Zünde,
daß ſie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löſcht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Die von Kurwenal gegebene Kunde, daß er nach Iſolde geſandt, die Wunde zu heilen, daß ein treuer

Mann ſie wohl übers Meer herbringen werde, verſetzt Triſtan in höchſtes Entzücken. Mit Rührung preiſt er Kurwenal's Treue, den trauten Freund ohne Wanken, ſeinen Schild nnd Schirm in Kampf und Streit, wie ſeinen Genoſſen in Luſt und Leid, der Den gehaßt und geliebt, den er ſelbſt haßte und liebte, der dem guten Marke mit ihm treu geweſen und ihn da ſo gern betrogen habe, wo der Herr ihn verrathen mußte. Doch ſein jetziges Sehnen verſtehe er nicht, ſonſt würde er längſt zur Warte geeilt ſein.

Schon ſieht Triſtan im Geiſt das Schiff. Die klagende Weiſe des Hirten erklingt. „Noch iſt kein Schiff zu ſehen", iſt Kurwenal's Antwort.

Triſtan hat mit abnehmender Aufregung gelauſcht und verfällt in wachſende Schwermuth.

Muß ich dich ſo verſtehen,
du alte ernſte Weiſe,
mit deiner Klage Klang?
Durch Abendwehen
drang ſie bang,
als einſt dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen
bang und bänger
als der Sohn
der Mutter Loos vernahm.

Da er mich zeugt' und ſtarb,
ſie ſterbend mich gebar
die alte Weiſe
ſehnſuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang.

Nun künde ſie ihm ſein Loos: im Sterben ſich zu ſehnen, vor Sehnſucht nicht zu ſterben. Sein Geiſt führt ihn in den Kahn zurück, der ihn einſt, den Todtverwundeten, zu Irlands Kind trug; die Wunde, die ſie heilend ſchloß, riß mit dem Schwert ſie wieder los, mit dem Schwert, das ſie ſinken ließ, um ihm den Gifttrank zu reichen, der anſtatt voller Geneſung den ſehrenden Zauber ihm eingeflößt, „daß er nie ſollte ſterben, ſich ew'ger Qual vererben". Er ſelbſt hat ihn gebraut.

Aus Vaters Noth
und Mutter-Weh
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden.
Den ich gebraut,
der mir gefloſſen,
den 'Wonne-ſchlürfend
je ich genoſſen, —

verflucht ſei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut.

Ueber den ohnmächtig Zurückſinkenden ſchreit Kurwenal entſetzt auf. Triſtan, allmälig wieder zu ſich gekommen, fragt nach dem Schiff, das er abermals zu ſehen glaubt, und drauf Iſolde, wie ſie ihm winke und Sühne trinke.

Sie lächelt mir Troſt
und ſüße Ruh;
ſie führt mir
letzte Labung zu.
Iſolde! Ach, Iſolde!
Wie hold, wie ſchön biſt du! —

Zur Warte heißt er Kurwenal eilen,

was ſo hell und licht ich ſehe,
daß das dir nicht entgehe.

Während Kurwenal noch zögernd mit Triſtan ringt, läßt der Hirt von außen einen luſtigen Reigen vernehmen. Kurwenal eilt in freudiger Erregung zur Warte, von wo aus er das erſehnte Schiff erblickt und ſein Nahen verkündet. Die auf das Höchſte geſpannte erwartungsvolle Ungeduld Triſtan's treibt den Diener, der Iſolde ans Land ſpringen ſieht, hinab zu ihr, ſie heraufzuführen. Sie herauf zu tragen auf ſeinen Armen gelobt Kurwenal und eilt, ihn mahnend, treulich am Bett zu bleiben, durch das Thor.

Jetzt zu raſten, jetzt in ſeiner „Luſt ohne Maßen, in ſeinem freudigen Raſen", vermag er nicht.

Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einſt Morolden,
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Iſolden.
Hahei! Mein Blut
luſtig nun fließe!
Die meine Wunde
auf ewig ſchließe,
ſie naht wie ein Held,
ſie naht mir zum Heile:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eile!

Er ſpringt vom Lager empor und bricht auf Iſolde's Ruf von außen: „Triſtan, Triſtan! Geliebter!" in die Worte furchtbarſter Aufregung aus:

Wie hör' ich das Licht!
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte erliſcht!
Zu ihr! zu ihr!

Taumelnd ſtürzt er der herein eilenden Iſolde entgegen und ſinkt mit dem Worte: „Iſolde!" den Blick zu ihr aufgeheftet, langſam in ihren Armen leblos zu Boden.

Die Gefühle der Liebesſehnſucht, ihre Pein und ihre Wonnen, ſind in dieſer großen, die wechſelvollen

Fluktuationen des Gemüths, dieſer Menſchenbruſt mit tiefſter Treue und hinreißender Macht zeichnenden Scene bis zu einem ſolchen Höhegrad des Wellenſchlags geſteigert, daß ihre Gewalt Triſtan nicht anders, als erſchüttern mußte. Alle Regungen, die wir ihn empfinden, von Stufe zu Stufe durchlaufen ſehen, deuten auf den Ausgang hin, bahnen ihn an, um ſo ſicherer, als er zuletzt in faſt unwillkürlicher ſeelentrunkener Vermeſſenheit, im halben Wahnſinn der höchſten Verzückung ſeines eigenen Zuſtandes ſpottet, ſich die körperliche Wunde ſelbſt aufreißt.

Im tiefſten Jammer beſchwört Iſolde den ſüßeſten Freund, ihren Ruf zu hören.

Iſolde ruft:
Iſolde kam
mit Triſtan treu zu ſterben.
Bleibſt du mir ſtumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde
bleibe mir wach! —
Nicht an der Wunde
an der Wunde ſtirb mir nicht!
Uns Beiden vereint
erlöſche das Lebenslicht.

Nichts vermag den „trotzigen Mann“ ihr zu erwecken, „die muthig über das Meer kam, ſich ihm wonnig zu vermählen“. Mit dem Ausrufe: „Triſtan

— ha! horch' — er wacht! Geliebter — Nacht!" ſinkt ſie ohnmächtig über der Leiche zuſammen. Die Weiſe des großen Duetts im 2. Aufzug: „So ſterben wir, um ungetrennt" tönt in feierlichen Klängen nach.

Kurwenal, der ſprachlos in heftiger Erſchütterung dem Auftritte beigewohnt, fährt auf die Meldung des Hirten, daß ein zweites Schiff nahe, empor; auf ihm gewahrt er Marke und Melot. Er ſucht mit dem Hirten das Thor zu verrammeln, der hereinſtürzende Steuermann verkündet, daß ihm Marke folge und ſie bewältigt ſeien.

Brangäne's Stimme ertönt von außen, die Herrin rufend und Kurwenal beſchwörend, das Thor nicht zu ſchließen. Melot gebietet ihm, ſich nicht zu ſtemmen; Kurwenal begrüßt den Tag, da er ihn treffe und ſtreckt den mit gewappneten Männern erſcheinenden Melot unter dem Thore zu Boden. Brangäne's Zuruf an den Wüthenden, daß er ſich betrüge, und Marke's Gebot, einzuhalten, ſind vergebens; ſelbſt auf den König dringt er ein. Indeß Brangäne, ſich ſeitwärts über die Mauer ſchwingend, auf Iſolde zueilt, hat Marke mit ſeinem Gefolge Kurwenal und deſſen Leute zurückgetrieben. Dieſer ſchwankt ſchwer verwundet vor dem Hereineilenden her, ſinkt vor Triſtan zuſammen, faßt ſeine Hand und ſtirbt mit den Worten: „Triſtan! Trauter! Schilt mich nicht, daß der Treue auch mitkommt!"

Der Charakter Kurwenal's faßt ſich hier in Tönen zuſammen, welche ſchon früher das Weſen ſeiner Mannestreue verkündeten, — ſein erſter und letzter Gedanke, und zugleich der Nachruf, den wir ihm zollen. Eben ſo tief und wahr, als fein und ſinnig aber iſt der Kontraſt zwiſchen der Exaltation Triſtan's und dem einfachbiederen Gebaren ſeines Kurwenal in Wort und Ton geſchildert.

Von herbem Weh ergriffen, blickt Marke zu ſeinem Triſtan herab, dem „trauteſten Freunde."

Auch heute noch
mußt du den Freund verrathen?
heut', wo er kommt,
die höchſte Treu' zu bewähren.
Erwach', erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treueſter Freund!

Brangäne, in deren Armen Iſolde wieder zu ſich gekommen, meldet dieſer, wie ſie nach Entfernung der Herrin dem König das Geheimniß des Tranks entdeckt habe, und wie er in See gegangen ſei, Iſolde zu erreichen, ihr zu entſagen, ſie dem Freunde zu vermählen. Marke beſtätigt dies und daß er glücklich geweſen, den Freund frei von Schuld zu wiſſen; „doch Unglücks-Ungeſtüm, wie erreicht es, wer Frieden bringt!"

Iſolde, die theilnahmlos vor ſich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Auge auf Triſtan. Ihre

Seele lebt nur noch in ſeinem geiſtigen Anſchauen, wie er mild und leiſe lächelt, wie er immer lichter leuchtet, immer höher zu den Sternen ſich hebt, ſie ſelbſt, die „Sehnerin", wie Gottfried ſie nennt, die Sehnerin, nun der Erde entrückt.

Seht ihr, Freunde — ſäh't ihr's nicht?
Wie das Herz ihm — muthig ſchwillt,
voll und hehr — im Buſen quillt;
wie den Lippen — wonnig mild
ſüßer Athem — ſanft entweht:
Freunde, ſeht — fühlt und ſeht ihr's nicht?
Höre ich nur — dieſe Weiſe,
die ſo wundervoll und leiſe,
Wonne klagend — Alles ſagend,
mild verſöhnend — aus ihm tönend,
auf ſich ſchwingt — in mich bringt,
hold erſchallend — um mich klingt.
Heller ſchallend — mich umwallend,
ſind es Wellen — ſanfter Lüfte?
Sind es Wogen — wonniger Düfte?
Wie ſie ſchwellen — mich umrauſchen,
ſoll ich athmen — ſoll ich lauſchen?
Soll ich ſchlürfen — untertauchen,
ſüß in Düften — mich verhauchen?
In des Wonnemeeres — wogendem Schwall,
in der Dunſtwellen — tönendem Schall,
in des Weltathems — wehendem All

ertrinken — verſinken,
unbewußt — höchſte Luſt!

Wie verklärt ſinkt ſie ſanft in Brangäne's Armen auf Triſtan's Leiche. Das im Zwiegeſang des 2. Aufzugs hervorragende Motiv findet hier ſeinen verklärenden Ausdruck, nachdem noch einmal das Minnemotiv aufgetreten, wodurch das Werk eben ſo ſchön, als erhaben nnd beruhigend abgeſchloſſen iſt; — Klänge, Harmonieen einer höheren Sphäre, einer lichteren, ſeligeren Welt. — Tiefe Rührung unter den Umſtehenden. Marke ſegnet die Leichen.

Die Löſung des Knotens iſt vollbracht. Der dichteriſchen und ſittlichen Gerechtigkeit iſt Genüge geſchehen, das tragiſche Schickſal erfüllt und verſöhnt.

Wir ſind am Schluß des Werks und, meine ich, ergriffen von dieſem Schluß, ergriffen von dem Ganzen der dichteriſchen Schöpfung, welche von neuem mit ſchöner Beredtſamkeit die Wahrheit bezeugt, „daß einzig und allein das Herz, die Innerlichkeit des Gefühlslebens der unverſiegliche Bronnen der Poeſie iſt und daß die bewegte Menſchenbruſt mit ihrer unergründlich geheimnißvollen Tiefe ihr Geſetz und darum ihre Tragik in ſich ſelbſt hat.“ Sie bietet, dieſe Schöpfung, ein erregendes und harmoniſch beruhigendes großes Bild dar, worin ſich die Gegenſätze des inneren und äußeren Lebens ausgleichen, die Leidenſchaft in ihrer treibenden Thatkraft, welche die gezogenen Schranken der gebotenen

Sitte nicht kennt, ſich im Zwange des Herzens gegen ſie überhebt, an ihrer, für das irdiſche Maß nicht geſchaffenen Natur, als an ihrem eigenen Richter nnd Rächer, und an den durch ſie herbeigeführten unausgleichbaren Kämpfen und Gegenſätzen hinieden ſcheitert, ſich ſelbſt zerſtört und mit innerlichſter Nothwendigkeit zerſtören muß, um ihr durch die Macht der Verhältniſſe getrübtes und beirrtes, aber nicht zertrümmertes Ideal im Tode zur ungetrübten weſenhaften Schönheit zu verwirklichen, den dunklen, magiſchen Zug des Herzens zum Herzen jenſeit des Grabes zum ewigen Bande zu verklären, den „Traum der Ahnung", das unbewußt Bewußte zur reinen Anſchauung des erfüllten Urwirklichen, das Endliche zum Unendlichen, zur Idee und Geſtalt der höchſten Freiheit zu vergöttern.

Blicken wir auf zwei der ſchönſten und herrlichſten weiblichen Erſcheinungen: Goethe's Klärchen und Gretchen. Was ſind ſie anders im Grund ihres Weſens, als dieſelben Repräſentanten der Liebe in ihrer Allgewalt, wie Iſolde und Triſtan? „Durch die Kraft und Tiefe ihrer Leidenſchaft", ſagt Rötſcher, „wie durch ihre Anmuth ſind Klärchen und Gretchen zu idealen Individualitäten geſteigert, welche durch den Zauber ihrer ächten Naivetät in jedem Moment poetiſch ſind. In beiden entſcheidet die Liebe über ihr ganzes Leben, ſie iſt die Pulsader ihres Daſeins; aus dieſem Quell ſchöpfen ſie ihre Seeligkeit, wie ihre Schmerzen. Bei-

den bereitet sie den Untergang" und — fügen wir hinzu — die Sühne in der Verklärung. Und dann — „Romeo und Julia"; — sie werden uns auf einen Moment noch begegnen. Wenn Lessing in der Dramaturgie (15. Stück) das Werk des großen Briten die Tragödie nennt, „an welcher die Liebe selbst arbeiten helfen", so dürfen wir dies auch von den beiden deutschen Tristandichtungen — der Gottfried'schen und der Wagner'schen — sagen.

Ist die Tristansage überhaupt und ihre volks- und kunstgemäße Ausbildung kein müßiges Spiel einer leichtfertigen, lüsternen Phantasie, noch ein artiges Märchen, das unsere Neugier reizt, den Sinnen schmeichelt, uns lockend umgaukelt und bald wieder entschlüpft, das uns in leichte Träume wiegt, die bald zerrinnen: — so offenbart uns auch Richard Wagner's Drama mit der Größe des Geistes und der Schönheit des Gemüths, daß sich ein mächtiges Stück Mikrokosmus, ein Stück des Menschenherzens, in dieser Sage und ihrer Dichtung abspiegelt, eine Urerscheinung: das Mysterium der Liebe, die in mannigfachen Ausstrahlungen, in vielfältiger Gestaltung und Färbung ihr ewiges Grundwesen als immanente allbezwingende Macht kundgiebt, auf sich selbst ruhend, durch sich selbst mit der Kraft des Phönix immerdar sich erneuend, zu frischem Leben erblühend; einer unbezwingbaren Kraft, die, geläutert und gestärkt durch das Irren und Fehlen, durch die Kämpfe und

Wechſelfälle des Lebens, in derem Strudel ſie dem äußeren Blick unterzugehen droht und ſcheint, — das Irdiſche abſtreift, der Urheimat zuſtrebt und ſie verſöhnend erringt.

Wenn wir aber ſelbſt in Gottfried's von Straßburg Gedicht nicht ſelten beirrt werden durch die, freilich mit hoher Kunſt der Seelenmalerei dargebotenen, Züge der Sinnlichkeit, ja des Raffinements, die er, der Dichter ſeiner Zeit, dem gegebenen Stoffe nicht abdingen konnte, und welche zudem bei ihm die Beharrlichkeit des Liebesvermögens andeuten und veranſchaulichen ſollen; — wenn der Triſtan des Epos durch die Dialektik und Sophiſtik der Liebesſchwäche und Liebesſtärke zur Untreue an der Geliebten getrieben und von der vergeltenden Sophiſtik des Schickſals getroffen wird: — ſo tritt in Wagner's Drama alles nach dieſer Seite hin Verletzende ſo völlig zurück, daß wir keinen Augenblick die ſüß-ſchmerzliche und doch reine Theilnahme an den Liebesgefühlen als ſolchen verlieren, oder auch nur geſchwächt ſehen, — der holde Muthwille trüge denn hinein, was der Dichter nicht gewollt hat —, und die Tragik der von Goethe ausgeſprochenen Wahrheit, daß der Handelnde ſtets gewiſſenlos iſt und nur der Betrachtende Gewiſſen hat, ohne ſtörende Beimiſchung um ſo überzeugender wahrnehmen, um ſo überwältigender empfinden. Der dramatiſche Dichter iſt in ſein ſchönes Recht eingetreten.

Wie die beiden Hauptfiguren in ihrem Grundwesen sich bis ans Ende treu sind, ihre Charakter-Eigenthümlichkeit bewahren, kein Zug in ihnen sich zeigt, der nicht zum Ganzen der Erscheinung strebte und beitrüge, wie klein oder mächtig, wie mild oder feurig er auch sei, mögen sie sich anscheinend feindselig gegenüberstehen, oder das Entzücken des gegenseitigen Besitzes in Schmerz und Freude durchfühlen und durchleben, mögen sie, nach außen geschieden, sich vor aller Welt die geistige Hand reichen, oder im Jammer des Getrenntseins sich vor Sehnsucht verzehren, oder der letzten irdischen kurzen Vereinigung jauchzend entgegeneilen, sie, die Jünger nicht nur, auch die Repräsentanten der seelenüberwältigenden Macht der Minne in allen Lebenslagen: — so zieht sich ebenmäßig durch den Charaktergehalt der wichtigsten Nebenpersonen: Marke und Kurwenal, ein einheitlicher Faden von Anfang bis zu Ende. Der Edelmuth des Erstern, der im zweiten Aufzuge so würdig-schön sich entfaltete, („Wenn man an dir Verrath geübt, sei du nur um so treuer!") vollendet seine Erhabenheit im dritten, wo wir diesen Mann als den von einer andern Liebe — der Liebe der Entsagung — durchdrungenen väterlichen Freund erblicken, welcher der Vollender des Glücks zweier ihm theuren Wesen sein möchte, der in ihnen aufgeht, wie sie selbst nach anderer Richtung hin in einander aufgingen, — von höchster Liebe erfüllt, er wie sie. — Und Kurwenal?

Wie gewinnend, wie rührend dieſe Geſtalt! Mit wie wenigen, aber kernigen Meiſterſtrichen hat der Dichter ein ganzes Mannesbild gezeichnet und in Tönen, mit ihrem direkten Ausdruck und ihren Andeutungen der Ideenverbindung erſchöpft! Die Mannestreue, die frag- und rückhaltloſe, hingebende und ſich opfernde bis an den Tod, bis in den Tod. Der Vertreter einer aus unſerm innerſten deutſchen Weſen geborenen Erſcheinung, herzerhebend, ideal und doch ſo naturwirklich, ſo wahr! Auch in ihm, dieſem Diener, die Liebe; — welch' eine Liebe! und wie anders doch, als die jener Drei.

Und aus dieſem Grundſtoff der ewigen Liebe weben ſich in verſchiedener, zuletzt in Eins zuſammengreifender Veräſtung die Elemente des Ganzen, treibt der Baum des Dichtwerks ſeine Blüthen und Früchte.

Wird nun aber der Liebestrank unſer Paar von der tragiſchen Schuld freiſprechen? macht er es aus wollenden Weſen zu Maſchinen, aus Charakteren zu bloßen Figuren? Die obige Betrachtung muß dieſe Fragen verneinen. „Wollen und Sollen ſuchen ſich bei Shakeſpeare ins Gleichgewicht zu ſetzen" ſagt Goethe[25]; „beide bekämpfen ſich mit Gewalt, doch immer ſo, daß das Wollen im Nachtheil bleibt. Die Perſon, von Seite des Charakters betrachtet, ſoll; ſie iſt beſchränkt, zu einem Beſonderen beſtimmt; als Menſch aber will ſie; ſie iſt unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier

entſpringt ſchon ein innerer Konflikt. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt ſich öfter dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlaſſungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Genug, ein Wollen, das über die Kräfte des Individuums hinausgeht, iſt modern. Daß es aber Shakeſpeare nicht von innen entſpringen, ſondern durch äußere Veranlaſſung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert ſich dem Antiken.“

In dieſen Sätzen liegt auch das Charakterweſen Triſtan's und Iſolde's. Wir ſahen ihr Wollen genugſam, wir ſahen dann, wie dieſes Wollen ſich bei ihnen als unzulänglich zeigte und durch Veranlaſſung zum unerläßlichen Sollen wurde, daß es in jenes entſchiedene Wollenmüſſen umſchlug, das ohne Rückſicht auf Recht und Unrecht, auf Gut und Böſe, auf Wahrheit oder Irrthum ſich vollbringt, das, der Natur angehörend, auf die That ſich bezieht. Sie ſind — mit Hegel zu reden — eben ſo ſchuldig als unſchuldig; ſie handeln aus dieſem Charakter, dieſem Pathos, weil ſie gerade dieſer Charakter, dieſes Pathos ſind. In ihrer Bruſt, nirgend anderswo, ſind ihres Schickſals Sterne. Ihr Untergang iſt die nothwendige, unabwendbare Folge ihrer, den Grund und Hebel der Handlung bildenden tragiſchen Schuld, aus welcher die Kataſtrophe fließt; ihr Charakter und ihr Unglück machen, nach einem Leſſing'ſchen Wort, ein Ganzes aus; ſie müſſen ſich

vollbringen, so und nicht anders, um im Untergange die sittliche Versöhnung und Erhebung zu gewinnen, zu hinterlassen. — Die Tragödie des menschlichen Herzens.

Und auch hier erfüllt sich das Schiller'sche Wort:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

2.

Die dichterische Form.

Als ich dem Wort- und Tondichter unsers Werks aus Anlaß seines „Nibelungen-Ringes" den Gedanken fragweise hinwarf, ob sich nicht, auch im Interesse des musikalischen Elements, eine Verbindung des dort so richtig gewählten und so sinnig gebrauchten Stabreims mit dem Endreime ermöglichen lasse, — antwortete er still bejahend. Er hatte diese Wahl für sein Tristangedicht bereits getroffen.

Der Stabreim (die Alliteration) — die eigenthümlichste und großartigste Form, die der dichterische Geist unsers Volks geschaffen, wie ihn Vilmar nennt, die aus dem eigensten Leben und Charakter dieses Volks naturgemäß erwachsene dichterische Gestalt, von Heinrich Leo einem einfachen Athemholen verglichen, das in den Blutschlag des Menschen eine einfache aus-

reichende Bewegung bringt, der einfache, wunderbar leichte und doch so starke Träger und Pfeiler des ganzen Versgebäudes, das, auf ihm sicher ruhend, sein edles architektonisches Geäste ausbreitet, — der Stabreim besteht bekanntlich in dem Gleichklang des Anlauts — der reimenden Anfangsbuchstaben — betonter Silben, wobei die Vokale einer für den andern als Gleichlaute gelten, und erheischt in seiner strengeren Form, daß in zwei zu einander gehörigen Versen drei Worte mit gleichen Anlauten, Stäbe genannt, vorkommen, welche zusammen einen Reim bilden, die beiden ersten als Nebenstäbe (Stollen, oder Stützen), der dritte, in der zweiten Halbzeile, als Hauptstab.[26]) Doch finden selbst in der strengern Form, namentlich der althochdeutschen Alliterationspoesie, mancherlei Abweichungen von dieser Grundregel sich vor, so z. B. nur zwei Stäbe, Ein Nebenstab und der Hauptstab.

Die Form der Tristandichtung Richard Wagner's ist in ihren wesentlichen Theilen der Stabreim mit freierer Anwendung, und mit ihm hat er, wie gedacht, den Endreim verbunden, zuweilen verschmolzen, in mannigfacher Abwechslung.

In der ersteren obiger Beziehungen — Stabreim mit zwei Nebenstäben und einem Hauptstabe — seien einige wenige Beispiele unsers Gedichts hervorgehoben:

O er weiß
wohl warum.

Wohin nun Treue,
da Triſtan mich betrog?

Wohin nun Ehr
und ächte Art? —

in letzter:

Treibt aus dem Schlaf
dies träumende Meer!

Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?

Zög' ihn von dir
ein Zauber ab.

Todgeweihtes Haupt,
Todgeweihtes Herz.

Wie er die Vereinigung des Stabreims mit dem Endreime bewirkt, mögen ebenfalls einige Beiſpiele zeigen:

Mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland.

Wie wollteſt du die Wahl doch ſchelten,
muß er nicht werth dir gelten? —

Das ſchwur ich ſchweigend zu halten,
nun will ich des Eides walten.

Wär's meines Lebens Licht;
lachend ſie zu löſchen zag' ich nicht.

Den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld.

Des kühnſten Muthes
Königin,
des Welten-Werdens
Walterin.

Du Treuer ohne Wanken,
wie ſoll dir Triſtan danken? —

Auf wonniger Blumen
ſanften Wogen
kommt ſie licht
an's Land gezogen.

Doch begegnet uns weder der Stabreim an ſich, noch ſeine Verbindung mit dem Endreime überall, vielmehr hat ſich der Dichter die freiere Handhabung des Verſes vorbehalten, je nach dem Bedürfniß des Gedankens, des Wohllauts in Wort und muſikaliſchem Ton, wie die im vorigen Abſchnitt eingewobenen Stellen beweiſen.

Die Vielſeitigkeit ſeiner Versgliederung und der Reichthum ſeines ganzen Versbaues überhaupt ſind außerordentlich, der Wechſel naturgemäß und ſinnig be-

zeichnend; der Rhythmus überall nach dem Inhalt des Gedankens, nach dem Geiste des Charakters der redenden Menschen und der Situation klar bemessen, sicher, frei und beschwingt, mag er gewaltig, stürmisch und feurig sich ergießen, oder ruhig sich einher bewegen, oder leicht und wohlig sich wiegen. In ihm giebt sich das Wesen und der Grad der Leidenschaft auf's Treueste kund. Sein Metrum ist das der Seelenthätigkeit der Person. Die Musik ergreift es und erfüllt es mit ihrem ganzen Gehalte. Die Form erscheint als wahrster Verkündiger der Stimmungen, als erschöpfender Ausdruck der Idee, als blühender Körper der dichterischen Seele. Inhalt und Form sind innig verschwistert, beide aus dem Innersten geboren.

Belege hiefür fanden sich im Verlaufe des Früheren. Nur Eine Stelle noch, statt vieler anderen, hier, zugleich im Hinblick auf die Verwebung des Reimes, aus Kurwenal's Wunde im dritten Aufzuge, für die Schönheit des Verses:

Der Welt holdester Wahn,
wie ist's um dich gethan!
Hier liegt er nun,
der wonnige Mann,
der wie Keiner geliebt und gewinnt:
nun seht, was von ihm
sie Dankes gewann,
was je sich Minne gewinnt!

Biſt du nun todt?
Lebſt du noch?
Hat dich der Fluch entführt?
O Wonne! Nein!
Er regt ſich, er lebt!
Wie ſanft er die Lippen rührt!

Der Blick auf die Oberfläche, der allzeit fertige, hat an dem Texte vom dichteriſchen Standpunkte aus von vorn herein gemäckelt, ja, hin und wieder ihn als ein wahres Dichtwerk rückſichtlich ſeines Versbaues nach vielen Einzelnheiten hin kaum gelten laſſen wollen. Wagner's „Triſtan und Iſolde" iſt eine dramatiſche Dichtung in Charakteriſtik, Situationen und Diktion, auch ohne Muſik. Die vorausgegangene Darlegung wird dies vielleicht gezeigt haben.

Aber nicht für das bloße Auge, nicht für das geſprochene Wort iſt ſie geſchaffen, dieſe Dichtung; ſie am wenigſten läßt, wie nicht genug betont werden kann, ein Trennen des Worts und des Tons zu, ein ſolch' Trennen wäre ungeeignet, ungerecht, und gerade in ihm ruht der Schwerpunkt halber, das heißt falſcher Beurtheilung. Das offene, empfängliche ſeeliſche Ohr, das aus beiden Faktoren das Ganze, die Einheit heraushört, wird andere Schwingungen vernehmen, eine andere Muſik der Sprache, eine andere Sprache der Muſik, als das abſtrakte Ohr des nüchternen Verſtandes; das Auge dieſes Verſtandes aber kann natür-

licherweise nur sehen, nicht hören; für diese beiden ist unser Musik-Drama nicht berechnet, nicht gedichtet. Und so wird es auch mit einzelnen, gar nicht wegzuleugnenden, dem ersten Blick bedenklich erscheinenden Kühnheiten in der Wortfügung, Ueberschwänglichkeiten des Ausdrucks beschaffen sein, die sich ohnehin aus der gesteigerten Natur der jeweiligen Seelenergüsse und der gespannten Situation erklären. Der Dichter hat mit Absicht und künstlerischem Bedacht so gesprochen, damit der Musiker sie für seine Zwecke gebrauche, verwerthe, und Beide konnten nicht anders, als so dichten und tönen, einer für den andern, einer in dem andern, Beide im Dienst der dichterisch-musikalischen Idee, zur Veranschaulichung und Ausprägung der Seelenstimmung, der Seelenströmung, wie sie gerade dieses Drama, diese große Tragödie der Liebe bedingt.

Und ein weiteres anhaltendes Versenken in das ganze Wesen des Kunstwerks — wo aber wäre Verständniß, Würdigung ohne das? — wird wohl die Behauptung gerechtfertigt finden, daß kein Werk Wagner's in höherem Grade die Eigenschaft einheitlichen Gefüges und der aus dem geistigen Gehalt hervorgewachsenen, in ihm aufgehenden Formbildung besitze.

3.

Das Musik-Drama und die Musik des Drama's.

Bevor ich auf das Thema der Tristan-Musik übergehe — ein Thema, das aus mehr als Einem Grunde nur in Grundzügen behandelt werden kann — erscheint es durch die innere Nothwendigkeit bedingt: Die Nothwendigkeit tieferen Verständnisses und reinerer Würdigung, — zurückzugreifen auf das Wesen des Musik-Drama's. Denn dieses hat in unserm Werke den ersten vollständigen Ausdruck, das feste, konsequente künstlerische Gepräge gefunden.

Wagner ist mit nichten der Erste, der dieses „Musik-Drama" gewollt, noch ist es, Minervengleich, alsbald fertig seinem Haupt entsprungen. Wagner einen Neuerer, einen Umstürzer nennen, heißt: ihn nicht kennen, heißt: die Sache nicht kennen. Auf diese Sache kömmt es hier voraus an. Was er zu erzielen gesucht, das haben die besten Männer gewünscht und ersehnt, geahnt, ja, vorausgesagt, — nicht erst seit gestern: seit lange.

Den Weg in diese bedeutsame Vergangenheit hat der Verfasser gegenwärtiger Schrift in seinem Buche: „Richard Wagner und das Musik-Drama" (Leipz. 1861) eingeschlagen, die Zeugnisse Glied an

Glied gereiht, die Nothwendigkeit der allmäligen Entwicklung zu zeigen unternommen. Mit einer bloßen Verweisung darauf ist es an dieser Stelle nicht gethan, wo es wesentlich mit gilt, aus Ursprung und Fortgang das Gewordene zu erklären. Darum hier in Uebersicht das Behufige zum möglichst klaren Gesammtbild.

Die ersten Anfänge der Oper mit ihren einfachen, naiven, so zu sagen naturwüchsigen Grundlagen lassen, mehr oder weniger deutlich, den Grundcharakter der Oper als musikalisches Drama gewahren: die der Absicht nach in anderer Form zum Leben neu erwachte altgriechische Tragödie. Das Mein und Dein der Musik und der Poesie sollten im Drama aufgehen, um — bald genug zu Gunsten der Musik sich zu zerfällen; sie trat aus ihrer gewollten bescheiden-schönen Unterordnung unter den Gesammtzweck heraus. Der ursprüngliche Gedanke jenes musikalischen Drama's ward flugs vergessen, seine Urgrundlagen wurden verschüttet und ein Gebäude erhob sich darauf, das alles andere, nur nicht ein dramatisch-harmonischer Bau heißen durfte.

In der weichlichen Atmosphäre der italischen Höfe als dramatische Cantate genährt und großgezogen, ward und blieb die Oper lange Zeit die Schmeichlerin der Sinne, die Trägerin üppigen Prunkes, äußerer Glanzfülle, die Repräsentantin der in den höchsten Kreisen

der Geſellſchaft herrſchenden Sitten. Die Einflüſſe der Höfe zeigen ſich in Stoff, Handlung, Perſonen. Ausdruck der Lebensbeziehungen, Typus der Neigungen, Anſchauungen, Gewohnheiten, Launen, Nachbildung der Individualitäten, allegoriſches Figurenſpiel zur Glorie fürſtlicher Macht ſind Fabel, Gang, Intrigue, Held und Heldin ſammt ihren Umgebungen. Das Götterweſen, das antike Herrenthum iſt Subſtrat des modernen Königthums, zu ſeinem Preiſe, ſeiner Verklärung. Wie die Tragödie Ludwigs des Vierzehnten die Tragödie des Abſolutismus iſt, ſo auch die Oper. Heroiſche Oper, Schäferſpiel, Zauberoper: — Alles ſteht im Dienſte jenes Nimbus, jener prunkvollen Alleinherrſchaft und unbedingten Selbſthuldigung. Das der Oper überhaupt aufgedruckte höfiſche Gepräge gräbt den Charakter der Herrſchſucht und Unduldſamkeit auch der Muſik ein. Das Dominium ihres Sinnenreizes breitet ſie immer weiter und unumſchränkter aus. Sie iſt der rothe Faden, der ſich mit wachſender Stärke durch das ganze Getrieb des theatraliſchen Apparates hindurchzieht und den ſchwachen, loſen, oft faſt unerkennbaren Faden der Handlung, des Gedichts überwuchernd verdeckt. Das: Car tel est nôtre plaisir! und L'état c'est moi! iſt auch das Wort der Muſik in der Oper, das ſie mit vornehmer Selbſtgefälligkeit und Ausſchließlichkeit ſpricht. Die Muſik: — abſo-

lutes Königthum („die Oper bin ich!"); die Poesie: — schwaches Vasallenthum.

So trieb sie ihr Wesen lange Zeit lustig fort, diese Oper, welcher es in kurzem gelungen war, die Dichtkunst zur „allzeit gehorsamen Dienerin der Musik" zu machen, ja, oft zu weniger noch: zu einer Sklavin, einem Nichts. Die Geschichte der Musik beweist es, — eine zuweilen etwas traurige Geschichte.

Wie konnte es fehlen, daß dieser Verlauf und Geist des genannten Kunstgenre's die Aufmerksamkeit fühlender und denkender Männer erregte, daß ihre Stimmen allmälig sich erhoben, — Stimmen ernstesten Bedenkens, des Unwillens, der tiefsten Entrüstung.

Aus Frankreich zuerst, wo nächst Italien die Oper ihren vorzüglichsten Sitz aufgeschlagen, tönen sie uns klar entgegen, anfangs einzeln, dann immer zusammenklingender.

Ein Saint Evremont (1613—1703), Lully's Zeitgenosse, tritt hervor und fordert (Sur les Opéra, 1676) angesichts der Verkommenheit der Oper, der Geistlosigkeit ihres inneren Wesens, worin man keine Spur des Drama's mehr finde, „daß die Anordnung des Werks dem Dichter zukomme, daß der Komponist der Leitung des Dichters zu folgen habe, weil die Musik für die Dichtung, nicht aber die Dichtung für die Musik da sei."

Unmittelbar darauf erschallt aus Italien ein ähn-

liches Wort. Der bedeutende Abt Gravina (Della Tragedia, 1715) verlangt, daß der Geſang der Worte die Sprache der menſchlichen Leidenſchaften nachzuahmen habe, nicht den Geſang der Lerchen und Kanarienvögel, den die Opernmuſik ſo eifrig nachzuahmen bemüht ſei: denn der eigenthümliche Charakter der dramatiſchen Muſik beſtehe in der Nachahmung der Empfindung, beſtehe in der Wahrheit.

Der Abbé Dü Bos (1670—1742, Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture, 1719), einer der vorzüglichſten Kunſtkenner Frankreichs, von Leſſing hochgeachtet, erklärt die Muſik „für eins der Mittel, der Poeſie eine neue Stärke zu geben“, und heiſcht, daß die Muſik vermöge ihres Zweckes den Reichthum, die Mannigfaltigkeit der Akkorde, der Harmonie und Melodie zu verwenden habe, „die nachzuahmende Sprache der Natur und der Leidenſchaften zu bilden und zu verſchönen.“

Remont de Saint Mard, ein hochgeſchätzter franzöſiſcher Schriftſteller des vorigen Jahrhunderts, verwirft (Réflexions sur l' Opéra, 1749) den Schwulſt, die Verworrenheit und Zerriſſenheit der Oper, klagt über Vernachläſſigung der Dichtung, im Hinblick auf die griechiſche Tragödie, und erklärt die wahre Oper in ihrer Reinheit für das großartigſte, ſchönſte von allen dramatiſchen Schauſpielen, das die Sitten eben ſo reinige und veredle, wie nur immer die am meiſten

moraliſche Gattung der Poeſie. Er verwirft die übermäßige Herrſchaft des Geſangs in der Oper als eines muſikaliſchen Drama's, ſpricht den Wunſch aus, „den Dichter und Muſiker in Einer Perſon vereinigt zu ſehen", und ſtimmt in das Verlangen ein, „daß die Muſik, als Dienerin oder Gehülfin der Poeſie, den Ausdruck, den ſie von dieſer empfangen, zu beleben und zu vollenden habe."

La Bruyère (1644—1696) nennt in ſeinen „Charakteren" die herrſchende Oper einen Verein von Verſen, der nichts weniger als ein Gedicht oder ein Schauſpiel, nur ein bloßes Konzert ſei, worin die Stimmen durch Inſtrumente unterſtützt ſind, worin artige Empfindungen, galante Unterhaltungen, ſüßliche Worte, aber keine Spur des Drama's, — und François Callières in ſeiner Histoire poëtique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes, 1686, die Mängel der Lully'ſchen Oper mit ihrer unumſchränkten Herrſchaft der Muſik rügend, dringt darauf, „daß der Muſiker ſich nach den Gedanken des Poeten zu richten habe, nur um die Stärke ſeiner Ausdrücke zu erhöhen und mit dem Gedichte angemeſſenen Tönen die großen Züge der Leidenſchaft, welche der Dichter in dieſe Gattung geſungener Werke legen müſſe, zu beleben."

Und wenden wir unſer Auge wieder auf die Geburtsſtätte der Oper: Italien, ſo begegnet uns dort

zunächſt der große Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) in ſeinem bedeutenden Werke: Della perfetta Poesia Italiana, 1723. Gewichtige Worte ſind es, die aus dem Munde dieſes ächten Kenners, dieſes Mannes von Ernſt und Würde, von Klarheit und Schärfe des Blicks, erklingen. Faſt jeder ſeiner Sätze iſt eine Anklage, aus welcher der ſehnſüchtige Wunſch nach beſſeren Zuſtänden ſpricht. Hier nur einige dieſer Sätze:

Die theatraliſche Muſik iſt zu unſeren Zeiten in ein weibiſches Weſen verfallen, wodurch ſie viel eher geſchickt iſt, die Gemüther der Zuhörer zu verderben, als ſie zu reinigen und zu beſſern, wie die alte Muſik gethan. — Man legt ſich nicht mehr auf die theatraliſche Kunſt, welche, wie Quintilian ſagt, durch den Geſang die menſchlichen Leidenſchaften erregen und beſänftigen lehrte. Alle Sorgfalt wird auf das Vergnügen der Ohren gewendet. Aber es werden weiſere Zeiten kommen, wie ich hoffe, welche die Muſik umgeſtalten und ihr die alte Würde wiedergeben werden, deren ſie ſo ſehr bedarf, um ein geſundes Vergnügen zu erwecken. — Die Poeſie hat ſich ſchimpflicherweiſe in Ketten legen laſſen, und anſtatt daß die Muſik früher eine Dienerin derſelben war, iſt die Poeſie jetzt eine Sklavin der Muſik. — Man ſucht heut' zu Tage auf dem Theater die Poeſie zu keinem andern Behufe, als der Muſik zu einem

bloßen Mittel und Werkzeuge zu dienen, während sie sonst, wie es sein sollte, der Hauptzweck war. — Ein nicht geringer Theil der Oper besteht in Arien, d. h. in unnöthigen Worten; einen andern Theil bilden die Verse, die der Poet einem Andern zuliebe oft einzuschalten gezwungen ist und die rein überflüssig sind. Hinzu kommt noch der moderne Geschmack, daß man das Recitativ als eine lästige Sache nicht sehr vertragen kann, obgleich in diesem, nicht in der Arie, die Verwicklung, Entfaltung und das Wesen der Fabel liegt. Wenn man diese eingebildete Tragödie gegen die wahre hält, so ist zwischen ihnen gar keine Aehnlichkeit zu finden. — Die Unwahrscheinlichkeit auf unseren Opernbühnen ist noch mehr gewachsen, seitdem man die Arien und Kanzonetten, welche mit der wahren Nachahmung nichts gemein haben, in die Dramen eingeführt. Und wer hat wohl eine Person gesehen, die im Leben öfters einerlei Worte und Gedanken hintereinander wiederholt? — Irre ich nicht, so kann man endlich schließen, daß die heutigen Opern als Dramen betrachtet, eine Mißgeburt und eine Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten sind. Und wenn sich die Zeiten und der Geschmack nicht ändern, so wird das Volk diese beliebten Schauspiele mit einem eben so niedrigen als ungerechten Beifall zu ehren fortfahren!

So Muratori.

Ihm geiſtverwandt-nahe an Größe des Blicks, Tiefe der Auffaſſung, ächtem künſtleriſchen Verſtändniß und Wollen ſteht ſein trefflicher Landsmann, der Graf Francesco Algarotti (1712—1764), Friedrichs des Großen Freund, einer der intelligenteſten, edelſten Männer Italiens. Seine Abhandlung über die Oper: Saggio sopra l'opera in mussica (Theil ſeines Werks Saggi sopra le belle arti, Verſuche über die ſchönen Künſte, 1762) darf noch immer als klaſſiſch gelten.

An erſter Stelle der Oper ſteht ihm das Buch: das Werk des Dichters, der in ſeinem Geiſte das ganze Drama umfaßt. Die Oper aber iſt ihrem Urſprunge nach ihm die auf das moderne Theater wieder verpflanzte griechiſche Tragödie, in ihrem Weſen nach ein „muſikaliſch recitirtes Drama." Zur Erreichung des Zwecks, das Herz zu bewegen, das Auge zu erfreuen und dem Ohre zu gefallen, ohne die geſunde Vernunft zu beleidigen, wird der Dichter — ſagt Algarotti weiter — wohl thun, eine Handlung zu wählen, welche das Wunderbare in ſich trägt und zugleich einfach iſt. — Ohne Rückſicht auf Anſtand hat die Muſik ihre Grenzen überſchritten und ſich zu allen Arten von Launen, Thorheiten und Unſinn hinreißen laſſen. — Eine andere Haupturſache des jetzigen Verfalls der Muſik iſt die Herrſchaft, der ſie ſich bemächtigt hat. Der Komponiſt benimmt ſich

wie ein Despot. Er will nur für sich arbeiten und nur als Musikus gefallen. Um alle Welt will es ihm nicht in den Kopf, daß er subordinirt sein soll und daß die Wirkung der Musik darin liegt, Dienerin und Gehülfin der Poesie zu sein. Seine eigentliche Aufgabe ist: das Gemüth zum Eindruck der Verse vorzubereiten, im Ganzen den Affekt zu erregen, der mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat. Mit Einem Worte: „er soll der Sprache der Muse eine größere Kraft und Energie geben." —

Wie hätte dem großen Rousseau auch unser Thema entgehen können? Sein Dictionnaire de Musique (1764), Artikel „Opéra", und seine Observations sur l'Alceste de M. Gluck enthalten die bezüglichen Hauptgedanken des Dichters und Forschers. Die Tragödien der Alten waren wahrhafte Opern, sagt er in letzterer Abhandlung; die griechische Sprache, wahrhaft harmonisch und musikalisch, hatte in sich selbst einen melodischen Accent, und es bedurfte nur der Verbindung des Rhythmus damit, um die Deklamation musikalisch zu machen. So wurden daher nothwendig nicht blos die Tragödien, sondern alle Dichtungsarten gesungen; die Dichter sagten mit Recht am Eingange ihrer Werke: ich singe! — Es gilt die Lösung eines großen und schönen Problems: zu bestimmen, bis wie weit man die Sprache singen und die Musik reden lassen kann. Von einer guten

Lösung desselben hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab.

In der erstgenannten Arbeit, worin er den Ursprung und Fortgang der Oper weiter verfolgt, bemerkt Rousseau unter anderem:

Die Melodie zog aus ihrer Trennung und Unabhängigkeit von der Poesie Vortheil, um sich absolute und rein musikalische Schönheiten beizulegen. Sie hatte bald ihren Ausdruck, ihre Gemälde ganz unabhängig von der Poesie. Sie beginnt dann, die Poesie, die sie begleiten sollte, zu verachten und wähnt, mehr werth zu sein, wenn sie ganz aus sich selbst die Schönheiten gewinne, die sie mit ihrer Gefährtin getheilt hatte. Dichter und Musiker, zu sehr geschieden in ihrer Arbeit, bieten gleichzeitig zwei zwar sich ähnelnde, aber sehr verschiedene und getrennte Bilder dar, die sich gegenseitig schaden. Hat der Musiker mehr Kunst als der Dichter, so verdunkelt er ihn und macht ihn vergessen. Der Darsteller, wenn er sieht, daß der Zuschauer die Worte der Musik aufopfert, opfert seines Theils die theatralische Geberde und Aktion dem bloßen Gesange und dem Glanze der Stimme. Man vergißt somit gänzlich das Bühnenstück, und das Schauspiel verkehrt sich in ein bloßes Konzert. Befindet sich dagegen das Uebergewicht auf Seiten des Dichters, so wird die Musik fast gleichgültig. Von der Art sind die Fehler, welche die absolute Vervollkommnung der Musik und

ihr Mangel an Uebereinſtimmung mit der Sprache in die Oper einführen können. Die Muſik herrſcht zu ſehr in unſeren Arien, die Poeſie iſt faſt vergeſſen; in unſeren lyriſchen Dramen wird dem Geſange viel zu viel gehuldigt, als daß ſie ſolche ſein könnten.

Der Geſang — gedenkt Rouſſeau weiter in ſeinem „Verſuch über den Urſprung der Sprachen" (Essai sur l'origine des langues) — iſt ſtufenweiſe zu einer vom Worte ganz getrennten Kunſt geworden, aus dem er doch ſeinen Urſprung gewonnen; die Harmonieen der Töne haben die Modulation der Stimme, des Worts vergeſſen gemacht, und zuletzt hat die Muſik, auf den rein phyſiſchen Effekt des Zuſammenwirkens der Schwingungen beſchränkt, ſich der geiſtigen Wirkung beraubt gefunden, die ſie hervorgebracht hatte, da ſie noch doppelt die Stimme der Natur war. —

Wir gelangen zu einem andern großen Geiſte: zu Gluck. Wie er die Aufgabe, den Boden der Unnatur, der Mißbräuche und Verirrungen in der Oper zu ſäubern und zu veredeln, thatſächlich durch ſeine Alceſte in die Hand nahm, iſt bekannt; bekannt auch ſein Wort: die berühmte Dedikation des Werks an den Großherzog Peter Leopold von Toscana (Epître dédicatoire d'Alceste, 1767), im ſtillen Hinblick auf Algarotti, oft mit deſſen Ausdrücken geſprochen, wonach es ihm den Verſuch galt, die Muſik auf ihre richtige Stellung zurückzuführen: „Unterſtützung der Poeſie, um den

Ausdruck der Empfindungen und das Intereſſe der Situation zu verſtärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und ſie durch überflüſſige Zierrathen zu erkälten; alle Mißbräuche zu verbannen, gegen welche ſeit langer Zeit der geſunde Sinn und gute Geſchmack vergebens ſich aufgelehnt." — Durch die faktiſche Anwendung ſeiner Theorie half Gluck die Bewegung im Gebiete der Oper anbahnen, deren Wellen ihre ſtillen Kreiſe zu ziehen nicht aufgehört, und in der „Iphigenie auf Tauriens" fand ſie ihren bis dahin vollſtändigſten Ausdruck. —

Faſt zu gleicher Zeit tritt Leſſing heran und behandelt (in ſeinen Nachträgen zum Laokoon, Abſchn. IX., Werke Bd. 11, Abth. 1, S. 178 ff.) das Thema der würdigen Verbindung und richtigen Verſchmelzung der Dichtkunſt und der Tonkunſt. Der Kern ſeiner Gedanken ruht in den Sätzen: „Die Vereinigung willkürlicher mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen iſt unſtreitig unter allen möglichen die vollkommenſte, beſonders wenn noch dieſes hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht für einerlei Sinn ſind, ſondern auch von ebendenſelben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieſer Art iſt die Verbindung der Poeſie und Muſik, ſo daß die Natur ſelbſt ſie nicht ſowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derſelben Kunſt beſtimmt zu haben ſcheinet. Es hat auch wirk-

lich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln. Aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denket, oder wenn man ja noch daran denket, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nehmlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der anderen schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen

nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses Subserviren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, daß die eine der anderen so viel nachgiebt, als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen." —

Ihm und Algarotti schließt sich Wieland an in seiner Abhandlung: „Versuch über das deutsche Singspiel (1775, Werke Bd. 45, S. 93—142), einem von jenen beiden Männern befruchteten Gedankengange über die Oper und das Musik-Drama: „eine neue Gattung von Singspiel", wie er es nennt, das, frei von allen Fehlern, welche Algarotti mit allen Vernünftigen der Oper vorwirft, alle die Eigenschaften in sich vereinigt, die dieser ächte Kenner mit Grund als zum Wesen des Singspiels gehörend ansieht, aber in den meisten Opern fast gänzlich vermißt."

Im Hinblick auf Algarotti's Wort, daß Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig, in dieser Vereinigung aber die erstere der andern untergeordnet sein müsse, und daß Alles verloren sei, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will, — im Hinblick auf diese „unleugbaren Grundsätze" fragt Wieland: „Was unternimmt der Komponist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, an-

ders, als die Zeichnung und Skizze eines Andern auszumalen? Und was könnte dabei herauskommen, wenn er sich nun einbildete, nach eigener Willkür verfahren zu dürfen, und weder in der Wahl und Mischung der Farben, noch in Vertheilung des Lichts und Schattens, noch im Ton des Ganzen die Gedanken des Erfinders zu Rathe ziehen wollte? Musik und Aktion sind im Singspiele bloße Organen, wodurch der Dichter auf unsere Seele wirken soll. Noch richtiger könnte man sie mit den Grazien vergleichen, die der Schönheitsgöttin zugegeben sind, um sie anzukleiden, zu schmücken und zu bedienen, und denen es gar nicht einfällt, auf Unkosten ihrer Gebieterin glänzen zu wollen. Der Tonkünstler, der die Wirkung des Gedichts, über welches er arbeitet, der juckenden Begierde, seine Kunst sehen zu lassen, aufopfert, ist einem Maler gleich, der die Juno vernachlässigen wollte, um unsere ganze Aufmerksamkeit auf ihre Pfauen zu heften."

Und bezeichnend ist Wieland's Aeußerung am Schlusse: „Eine Reihe von Glucken würde dazu erfordert, um die Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik; diesen einfachen Gesang, der wie Merkur's Schlangenstab die Leidenschaft erweckt oder einschläfert und die Seelen in Elysium oder in den Tartarus führt; diese Verbannung aller Sirenenkünste; diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur großen Einheit des Ganzen, — auf dem lyrischen Schauplatze

zunächſt der große Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) in ſeinem bedeutenden Werke: Della perfetta Poesia Italiana, 1723. Gewichtige Worte ſind es, die aus dem Munde dieſes ächten Kenners, dieſes Mannes von Ernſt und Würde, von Klarheit und Schärfe des Blicks, erklingen. Faſt jeder ſeiner Sätze iſt eine Anklage, aus welcher der ſehnſüchtige Wunſch nach beſſeren Zuſtänden ſpricht. Hier nur einige dieſer Sätze:

Die theatraliſche Muſik iſt zu unſeren Zeiten in ein weibiſches Weſen verfallen, wodurch ſie viel eher geſchickt iſt, die Gemüther der Zuhörer zu verderben, als ſie zu reinigen und zu beſſern, wie die alte Muſik gethan. — Man legt ſich nicht mehr auf die theatraliſche Kunſt, welche, wie Quintilian ſagt, durch den Geſang die menſchlichen Leidenſchaften erregen und beſänftigen lehrte. Alle Sorgfalt wird auf das Vergnügen der Ohren gewendet. Aber es werden weiſere Zeiten kommen, wie ich hoffe, welche die Muſik umgeſtalten und ihr die alte Würde wiedergeben werden, deren ſie ſo ſehr bedarf, um ein geſundes Vergnügen zu erwecken. — Die Poeſie hat ſich ſchimpflicherweiſe in Ketten legen laſſen, und anſtatt daß die Muſik früher eine Dienerin derſelben war, iſt die Poeſie jetzt eine Sklavin der Muſik. — Man ſucht heut' zu Tage auf dem Theater die Poeſie zu keinem andern Behufe, als der Muſik zu einem

bloßen Mittel und Werkzeuge zu dienen, während sie sonst, wie es sein sollte, der Hauptzweck war. — Ein nicht geringer Theil der Oper besteht in Arien, d. h. in unnöthigen Worten; einen andern Theil bilden die Verse, die der Poet einem Andern zuliebe oft einzuschalten gezwungen ist und die rein überflüssig sind. Hinzu kommt noch der moderne Geschmack, daß man das Recitativ als eine lästige Sache nicht sehr vertragen kann, obgleich in diesem, nicht in der Arie, die Verwicklung, Entfaltung und das Wesen der Fabel liegt. Wenn man diese eingebildete Tragödie gegen die wahre hält, so ist zwischen ihnen gar keine Aehnlichkeit zu finden. — Die Unwahrscheinlichkeit auf unseren Opernbühnen ist noch mehr gewachsen, seitdem man die Arien und Kanzonetten, welche mit der wahren Nachahmung nichts gemein haben, in die Dramen eingeführt. Und wer hat wohl eine Person gesehen, die im Leben öfters einerlei Worte und Gedanken hintereinander wiederholt? — Irre ich nicht, so kann man endlich schließen, daß die heutigen Opern als Dramen betrachtet, eine Mißgeburt und eine Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten sind. Und wenn sich die Zeiten und der Geschmack nicht ändern, so wird das Volk diese beliebten Schauspiele mit einem eben so niedrigen als ungerechten Beifall zu ehren fortfahren!

So Muratori.

Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne eine anständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch. — Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindungen, hat er gewiß verloren. — Der Fortgang des Jahrhunderts (des achtzehnten) wird uns auf einen Mann führen (Händel), der, diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind." —

Und nun, — an dem tiefen Musikkenner Heinse

vorüber und mit Hinweisung auf Tieck (Dramaturgische Blätter, Bd. 3, S. 58, 60), sowie auf ein tüchtiges Werk: „Charinomos, Beiträge zur Theorie und Geschichte der schönen Künste, von Carl Seidel (1827, Bd. 1, S. 543—549), das in dem betreffenden Theile mit dem Satze schließt: Wir haben in den bisherigen genialen Tonschöpfungen, z. B. eines Mozart und Gluck, zwar durchaus gelungen zu nennende Kompositionen, wir besitzen dessenungeachtet aber bis jetzt noch keine einzige Oper, die ihrer höheren ästhetischen Wesenheit auch nur einigermaßen entspricht; einem genialischen und dabei mit tüchtigen Kenntnissen ausgestatteten musikalischen Dichter nur kann es aufbehalten sein, als ein neuer Metastasio diese Kunstgattung nach geläuterten Ansichten der fortschreitenden Zeit gehörig zu begründen in höherer artistischer Vollendung, — nach allem Diesem führe ich noch zu einem Manne, der einer der treuesten, liebendsten und pietätsvollsten Jünger Mozart's heißen darf: Friedrich Rochlitz.

In seiner Sammlung: „Für Freunde der Tonkunst" (Bd. 2, S. 230—280) hat er uns zu Zeugen eines anmuthigen und ernsten Gesprächs zwischen Künstlern und Kunstfreunden (aus den Zwanzigerjahren unsers Jahrhunderts) über die Oper gemacht, das, wahrhaft bezeichnend, „Der Frühlingstag" heißt. Es dreht sich um das Hauptthema des Veraltens und Nichtveraltens.

„Du ſprichſt — läßt Rochlitz einen von den drei Freunden unter Anderem ſagen — von der Oper und deren Publikum, wie wir beides eben jetzt beſitzen. Gut! Aber ich kann mir doch auch eine Oper — wenngleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewiſſen Grad der Vorzüge des Schauſpiels ſich bemächtigte; und dafür, daß ſie ſich freilich auf engere Grenzen hinſichtlich des Stoffes und deſſen, was zunächſt das Denkvermögen anlangt, beſchränken muß, was ſie nun innerhalb dieſer Grenzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter — wenn ich ſo ſagen darf — und mithin auch wohl noch widerhaltiger aufſtellt, als das Schauſpiel. Und was ich mir beſtimmt denken kann, was keinen Widerſpruch in ſich ſelbſt enthält und nicht gegen die Natur der Dinge oder des Menſchen iſt: — warum ſollte das nicht auch ausgeführt werden können?

Es iſt ſogar dageweſen — bemerkt ein anderer der Freunde —, wenn ſchon auf weit niederer Stufe der Dichtkunſt und noch mehr der Muſik, als wo wir jetzt ſtehen, und welchem gemäß es uns neu geſchaffen werden müßte, ſollten wir's wirklich bekommen: In Italien, als die ganze Gattung noch nicht lange erfunden war, dann auf einige Zeit, obſchon mit weit ſchwächerer Muſik, auch in Frankreich; damals, als verſchiedene der größten dramatiſchen Dichter dieſer Länder,

zugleich mit der Tonkunſt vertraut und ihrer Formen bis zur Geläufigkeit kundig, ſich beeiferten, der Oper edle treffliche Dichtungen zu liefern, und die Komponiſten ſowie die Geſangsvirtuoſen gar nichts wollten, als dieſe Dichtungen aufs Lebendigſte, Bedeutſamſte, Herzandringendſte darlegen. Es kann das freilich wieder ſo werden und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung. Aber was Alles würde dazu nöthig ſein! Zuerſt: ein wahrhaft großer Dichter, mit der Tonkunſt unſerer Tage eben ſo vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunſt ihrer Tage waren; und ein wahrhaft großer Tonkünſtler, eben ſo mit unſerer Dichtkunſt vertraut, wie die Komponiſten jener Zeit mit der Dichtkunſt ihrer Tage. Beide müßten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk ſelbſt und alles d'rum und d'ran arbeiten, ſondern auch in Verhältniſſen leben, wo ſie ohne alle Nebenrückſichten und beharrlich durchführen könnten, was anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen großen Virtuoſen Widerſtand finden und beim großen Publikum wenig oder gar kein Glück machen würde. Denn Beides könnte gar nicht anders ſein bei etwas ſo von Grund aus Neuem und das, ſogar ſchon dadurch, daß es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem, woran jetzt alle gewöhnt ſind, geradezu entgegenträte. Solch' ein unverrückt feſtgeſtelltes und feſtgehaltenes Ganze

müßte es aber werden. Es müßte werden — daß ich ſo ſage —: die ganze Oper ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer bald ſich hebenden, bald ſich ſenkenden Bogenlinie ſich ſteigerndes Finale, das von den jetzt üblichen Muſikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingniſſen und Beſchränkungen, als nothwendige engverbundene Theile des fortlaufenden Ganzen, in ſich aufnähme.

„Nein, das iſt mir doch zu wunderlich! — ruft der dritte Freund, und empfängt darauf vom erſten die Bemerkung:

Da ſieh, wie ſchwer es halten würde, ſich jetzt wieder drein zu finden, oder gar ihm Hochachtung und Eingang zu gönnen. Willſt doch ſelbſt Du, Du ein Künſtler, ein denkender Künſtler, nicht d'ran! nicht einmal an den bloßen Gedanken! Und gleichwohl kann erſt ſo die Oper wieder ein in ſich ſelbſt feſtgegründetes, in allen ſeinen Theilen übereinſtimmendes, rund, folgerecht und vollſtändig ausgeſprochenes Kunſtwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerſpruch der Vernunft und des inneren Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in eine Welt, wo dann auf die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Geſang iſt; — ein Werk, wie es in Gluck's Geiſte und Sinne liegen mochte, wie er's aber, auch in ſeinen beſten

Opern, nur einigermaßen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinnes und Theaterwesens rechnete, auch — gerade herausgesagt — als eigentlicher Musiker zu wenig Reichthum und Fülle besaß, am allerwenigsten aber der Mittel tiefer und beharrlicher Ausarbeitung der Harmonie mächtig war.

„Sag' das nicht laut! sie würden schreien — die Gluckisten Ach und Wehe! die Piccinisten, d. h. die Rossianer: Nun, da habt ihr's ja!

Was geht das mich an?

Na, mich auch nichts! — Doch nun laß uns auch einen Blick vorwärts in unser Gespräch werfen! Unsere schönen Mozart'schen Opern und was ihnen aus jetziger oder letztvergangener Zeit nahe steht: die würden dann doch veraltet sein und bei Seite gelegt werden.

Sie haben, versetzt einfallend der ältere Freund, den Rochlitz als „alten Mann", als „Vater" bezeichnet, (er ist es selbst) — sie haben euere Kunst und euch selbst erst dahin gehoben, daß vollkommene Opern, wie wir sie uns denken, möglich; und uns, daß wir, wären sie nur erst da, allmälig wieder dafür empfänglich würden. So lebten sie, so lebte wenigstens ihr Geist in diesen und in uns fort. Und ist das nicht ein schönes, ein wohlthätiges Leben?

Ueberdieß, mein Freund: je höher Einer gestellt ist, desto weniger sieht er bloß nach einer einzelnen, für den niedern Standpunkt eben offenen Seite hin; desto weiter blickt er umher, — oder, wie wir's bezüglicher ausdrücken können: je weniger einseitig, je mehr umsichtig ist er. Und da kann ich keinen Augenblick zweifeln, daß man jene trefflichen Werke, auch wenn man ihre Gattungen nicht mehr für die beste erkennte, doch nicht würde entbehren wollen; und was sie in der Ausführung und Auszierung vom Moment ihres Entstehens für diesen Moment, der dann vorüber, an sich haben, gern und ohne Störung mit hinnehmen würde, sich an jenen Geist, an die Fülle der in ihnen ausgebreiteten herrlichen Kunst und zündenden Lebendigkeit, sowie an ihre vielfältigen, ganz eigenthümlichen Reize haltend. So würden sie — sei darum ganz außer Sorge — gewiß nicht veralten; nur, willst Du es so nennen, nicht gerade mehr in der Mode sein: und das — wirst Du mir zugeben — wäre nichts weiter, als was Du selbst das Schicksal aller menschlichen Leistungen nanntest, gegen das gewaltsam sich zu stemmen, oder worüber sich grämelnd zu empören, Thorheit sein würde." —

Ist es nicht, als ob wir in diesem Gedankenaustausch, diesem bewegten, und doch so ruhig-schön dahinfließenden Gespräch einem jungen Frühlingstag in die hellen, leuchtenden Augen sähen? — einem Früh-

lingstag, heraufgeführt von einem Greise, einem ehrwürdigen, mit dem großen Blick in das Werdende aus dem Gewordenen, mit der Sehergabe des jugendlichen Alters; einem Greise, dem das Wort Jean Paul's, das im Ganzen so wahre: „das Alter besteht aus lauter Gegenwart der Vergangenheit, die Jugend aus Gegenwart der Zukunft," nur in der zweiten Hälfte gilt. Und wenn Du mir noch von Angesicht zu Angesicht, von Herz zu Herz wohlbekannter unvergeßlicher Vater Rochlitz, du tief fühlender und weit schauender Mann, du ächtes hehres Menschen- und Künstlergemüth, noch ausrufst: „Es wäre bald gesagt: Schreibt wie die Väter! aber Herr, das geht nicht! vorwärts! ist die Losung, nicht: rückwärts!" — wie hat das in Deinem Munde, aus diesem Prophetenmunde, Halt, Gewicht, Schwung, Bedeutung, Leben! —

Ein Akkord von Stimmen aber tönt uns aus allen obigen, von mir für unsere Sache gesammelten, wie in einem Brennpunkt zusammenströmenden Zeugnissen entgegen, von Stimmen bedeutender Männer, denen es um einen hohen und ernsten Gegenstand wahrhaft Ernst, die mit ruhigem und redlichem, mit scharfem und lichtem Forscherblick hin schaueten in die Vergangenheit, mit klarem und ahnendem Auge hinaus in die Zukunft.

Das Grundwesen der Reform Gluck's in der

Oper darf in der Hauptsache darein gesetzt werden, daß der absolute Musiker dem Musiker des streng dramatischen Charakterausdrucks, der bis dahin dominirende bloß virtuose Sänger dem der dramatischen Absicht des Komponisten sich unterordnenden Sänger weichen, die Arie klar, einfach die Empfindungen aussprechen, das Recitativ in naturwahrer Rede die Gesinnungen und Reflexionen kundgeben, das Orchester ein würdevoller Faktor im Ganzen sein. Er war — wie Wagner in „Oper und Drama" sagt, — wissentlich bemüht, im deklamirten Recitativ, wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewöhnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu als möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdrucks zu entstellen.

Der himmlische Genius Mozart's — von Keinem mehr geliebt und bewundert, als von Richard Wagner, wie schon sein eben erwähntes Werk zeigt —, dessen Wesen in Musik aufging, dem, nach seinem eigenen Ausdruck, „die Poesie die allzeit gehorsame Tochter der Musik" war, brachte neben Gluck's dramatischem das lyrische Element der italischen Oper wieder zur Geltung und wandte die Oper von

der durch Gluck eingeschlagenen Bahn wieder ab, als Musiker nach dem Drama in soweit strebend, als dies innerhalb der rein musikalischen Kunst erreichbar war, das Höchste in der „Oper" leistend, das letzte Besteigen des Gipfels, sonach auf den Wendepunkt dieser Oper mit dem, von seinem Standpunkte begründeten, Uebergewicht der Musik über den Text bezeichnend, — wie dies alles Brendel in seiner Geschichte der Musik näher dargelegt. „Der Gedanke, durch und durch dramatisch zu sein und nichts als dramatisch, — ein Drama zu gestalten, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sei und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig, dieser Gedanke ist Mozart niemals zum festen Entschluß geworden", — sagt Marx.[27])

Der Zustand der Oper nach Mozart, ihr allmäliger Verfall ist bekannt. Wie eine Oase ragt Carl Maria von Weber hervor. — Beethoven's „Fidelio" zu geschweigen, dieses anfangs so durch und durch unerkannten, ungewürdigten, ja, mißkannten Werks. (Erklärte man ja Beethoven nach der siebenten Symphonie in alle Welt hinein „für das Irrenhaus reif.") Aber wie groß auch Weber's Verdienst, namentlich in künstlerischer Hinwirkung auf Befreiung des Deutschen von der modernen absoluten Opernarie Rossini's, auf den Quell: die Tonweise des Volkslieds, zurückgehend, —

dem Dichter versagte er, wie insonderheit Euryanthe beweist, eine höhere Berechtigung als die, daß er ihm die Grundlage zur Ausbreitung seiner Melodieenfülle gewähre, die Oper für den Komponisten zuschneidet.

Die Oper wurde immer mehr ein „Rührei von Kunst und Unsinn", nach Müllner's Bezeichnung; — Kunst: die Musik, Unsinn: der Text, und oft genug auch jene. Effekt bildete das Losungswort der Komponisten, Effekt zu machen die vornehmlichste, ja einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Die Wahrheit, „daß keine Kunst durch ihre Mängel so fühlbar, so schwebend auf die anderen hinüberzeigt, als die Musik" [28]), blieb unbekannt, oder vergessen oder mißachtet; der ächte Künstler sah traurig in dies Getriebe, oder wendete sich ihm unwillig ab.

Was von der Oper nach Wagner's Wort [29]) im Allgemeinen gilt: In ihr hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt; jedes einzelne Tonstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing; das Zusammenhanglose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik; nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten und dem Dichter

als Zwangsjoch aufgelegt war, — das gilt in erhöhetem Grade von dieser immer weiter herabgekommenen Oper, deren Natur die „Unnatur" war, von ihr, welche Goethe im zweiten Theile seines Faust in den Versen:

Das sind die saubren Neuigkeiten,
Wenn aus der Kehle, von den Saiten
Ein Ton sich um den andern flicht;
Das Trallern ist bei mir verloren,
Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht!

so treffend gekennzeichnet und gegeißelt hat. Den von Wagner als zeitherigen Irrthum im Kunstgenre der Oper präcisirten Satz: daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht worden, — setzt diese Oper in doppelt helles Licht.

Der Kern Dessen, was die oben vorgeführten bedeutenden Männer erinnert und gerügt, liegt in diesem einfachen Satze zusammengefaßt. Was sie gewünscht und ersehnt, konnte nur von einem die Vergangenheit durchmessenden, auf der Höhe der Gegenwart stehenden schöpferischen Geiste thatkräftig erfaßt und dem Leben zugeführt werden.

Richard Wagner trat — nach manchen nothwendigen Jugendversuchen, nachdem er die unerläßlichen

Phasen der Künstlerentwicklung durchlaufen — mit seinen reiferen und reifsten dramatischen Werken heran und suchte, von Stufe zu Stufe, immer klarer zu zeigen, wie er erkannt hatte, wie er im Erkennen immer höher gewachsen: im Erkennen und — im Schaffen. „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin": jedes Werk ein Fortschritt, einer aus dem andern, in den andern, jeder durch den andern mit innerster künstlerischer Nothwendigkeit bedingt.

Er suchte und wußte zunächst mit diesen Kunstgaben zu beweisen, nicht nur wie es möglich, sondern auch wie natur- und zeitgemäß, wie kunstgerecht es sei, mit Benutzung des bereits von unseren größten Meistern Gewonnenen, der Hindeutungen großer Denker, zu wahrer Entfaltung der musikalischen Dramatik fortzuschreiten; — den Abstand zwischen Dichter und Tonsetzer auszugleichen, ihn zum harmonischen Verhältniß umzuwandeln; — die moderne Oper, die wir kennen, zu einem inhaltlich wie formell einheitlichen Ganzen zu erheben; — die dramatische Musik auf ihre ursprüngliche Bestimmung: Kunst des Ausdrucks in Unterstützung des Gedichts, zurückzuführen: das weibliche Element, das in wechselseitiger Ergänzung der einseitigen Schönheit mit dem befruchtenden männlichen erst die lebendig schöne volle Gestalt darstellt. Er zeigte und erweiterte thatsächlich den Weg, die gefühlvolle dramatische Rede durch den, nicht in der Musik als solcher, die an sich

ein Objekt darzubieten nicht vermag, sondern in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck wiederzugeben; — die melodische Gestalt aus dem Wortverse des Dichters herauswachsen zu lassen, so zwar, daß die schöpferische Thätigkeit des Tondichters an freier und reicher Entfaltung nichts einbüßt; — Harmonie und Rhythmus zu den, die Melodie gestaltenden, zu charakteristischer Bedeutung erhebenden Organen, den Sänger zum Charakterdarsteller, die Gesangspartie, mit Verdrängung des eitlen Virtuosenflitterwerks, zur wirklichen dramatischen Rolle zu machen oder wieder zu machen; — das Sprachvermögen des Orchesters zu erhöhen, als des Organs zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie, wie zur tieferen Charakterisirung der Melodie, des Dolmetschers des der Wortsprache Unaussprechlichen: der Ahnung, der Erinnerungsthätigkeit, der Ideenverbindung, der Gebärde; — alles unnöthige und störende, um seiner selbst willen prunkende äußere Beiwerk, den Trödelkram der Scene, zu verbannen und dagegen diese mit ihren wesentlichen Bestandtheilen als ein eng zusammengreifendes Ganzes hinzustellen: — kurz, die herkömmlichen, zu großem Theil erschlafften und entwürdigten Zustände des modernen Opernwesens aufzurütteln, zu heben, und soweit nöthig zu entfernen für einen neuen Bau.

Mit vorstehenden Sätzen suchte ich bereits früher[30]) das Grundwesen Wagner's zu charakterisiren. Ich glaube sie auch jetzt aufrecht erhalten zu können und zu müssen.

Noch einen Satz füge ich hinzu in Beziehung auf den Dichter und den Komponiſten. Es iſt ein Satz Jean Paul's [31]), dahin lautend: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei ſo weit auseinanderſtehenden Menſchen zu, daß wir noch bis dieſen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und ſetzt." — Die Erfüllung dieſes gleichſam vorverkündenden Worts iſt durch Richard Wagner geſchehen.

Jene Sätze aber umſchließen und begreifen in kurzen Zügen das Weſen des Muſik-Dramas, des in obigen drei Dichtungen angebahnten, in „Lohengrin" ſchon merklich vertieften, des wirklichen Dramas, des „unverrückt feſtgeſtellten und feſtgehaltenen Ganzen, des einzigen, engverbunden fortlaufenden Finale", wie wir es vorhin Rochlitz nennen hörten, worein die Oper nach ihrem ganzen Verlaufe endlich einmünden mußte, um in ihm aufzugehen, nachdem ſie ihre Miſſion durch unſterbliche Größen erfüllt und dann ſich überlebt hatte, — nicht überlebt in dem Sinne, daß die gute Oper aufhöre, als Gattung zu beſtehen, daß ſie aufhöre, zu erfreuen, zu wirken, wohl aber in dem oben angedeuteten, daß es ein Weiter mit dem Uebergewicht der Muſik über den Text, ein Weiter innerhalb der Grenzen dieſer Gattung als ſolcher überhaupt nicht gebe. Wer wollte Mozart's unvergängliche Opern miſſen?

wer die anderer großer Komponiſten? Und doch: — würden Mozart, Gluck und die Anderen heut' bei ihnen ſtehen bleiben wollen? Sie würden den Satz ſicher beſtätigen, ja, jeder nach ſeiner Eigenthümlichkeit würde ihn künſtleriſch bethätigen, daß die Oper ein Drama zu werden habe, worin die Menſchen, die ſich darin bewegen, „nach ihrem Charakter, Leiden und Handeln lebendig, charakteriſtiſch treu, konſequent wahr und bethätigt vor uns treten müſſen, daß das Drama ſelbſt in allen ſeinen Vorausſetzungen, Bewegungen, Entwicklungen, Wahrheit und Wirklichkeit werden muß, wie wir es vom Dichter fordern und von je gefordert haben."

In die alten Formen können wir nicht zurück und dürfen wir auch nicht ſtreben zurückzukommen; aber auf die Empfindungen, die an dieſen Formen hängen, können wir zurück und ſie liegen uns ſehr nahe.

„Das Bedürfniß des Fortſchritts iſt keine von außen irgendwoher eindringende Gewalt; es iſt der Trieb des Gedankens, der bisher in Einſeitigkeit geherrſcht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten hin ſeine Konſequenzen zu ziehen und durchzuleben. Das iſt es, was dem Kampfe der Ideen und Principien ſeine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtſchaft, und iſt verwirrt und gereizt zugleich, gegen ſein eigen Fleiſch und Blut zu kämpfen. Dieſer unheimliche, nimmer geſtillte Prozeß des Geiſtes

iſt ſeine Geſchichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrſchaft ein König Lear, der in ſeinen eigenen Kindern dieſelben Gewalten aufwachſen und ſich endlich gegen ihn auflehnen ſieht, die ſeine Kraft und Herrſchaft gebildet hatten. — Der Fortſchritt zur folgenden Stufe der muſikaliſchen Entwicklung hebt das Recht der vorherigen nicht auf; das Tonſpiel bleibt berechtigt neben der die Bewegung des Gemüths abſpiegelnden, die Seelenſprache behält ihr Recht an unſer Herz neben den idealen Richtungen, die zuerſt in der Heldenſymphonie Beethoven's ſelbſtſtändig hervorgetreten waren.“[32])

Wenn Schiller geſteht, wie er zur Oper, zur dramatiſchen Muſik das Vertrauen habe, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfeſtes, das Trauerſpiel in einer edleren Geſtalt ſich loswickeln ſolle,[33]) ſo deutet das auf den Fortſchritt des Muſik-Dramas mit erhobenem Finger hin.

Der Dichter des Muſik-Dramas, ſein Werk im organiſchen Werden vorführend, weiter aus ſeiner Wortphraſe Alles ausſcheidend, was ſie für das Gefühl ausdruckslos und zum bloßen Organe des Verſtandes macht, ſtellt dem Muſiker die Aufgabe, in jedem Momente des Ausdrucks ihm Schritt für Schritt zu folgen; er ſtellt ihm die Aufgabe, durch ſeine Tonfülle die dichteriſche Abſicht erſchöpfend zu verwirklichen, mit ſeinen Klangfarben die lebendigen, charaktervollen, nicht blos umriſſene nackte und kalte Züge zur Geſammtſchönheit

und Vollendung des dramatisch-musikalischen Gemäldes emporzuheben. Beide Künste — die Poesie und die Musik — haben von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinsames Ziel hinzuwirken: ein einträchtiges Zusammenwirken zur Hervorbringung des dramatisch-musikalischen Kunstwerks, nicht das Subserviren einer der andern. Die Liebe, nicht der Egoismus hat beide zu beseelen. Aus seiner früheren Unterordnung tritt der Dichter nun als Gleichberechtigter hervor und herauf; denn das dramatisch-musikalische Kunstwerk ist wesentlich auch sein Gebilde; er steht als dessen Anordner da — ein leitendes aus einem leidenden Element geworden, wie ich es früher bezeichnete; der Gedanke dieses Dichters befruchtet den Musiker und dieser Musiker giebt ihm, getragen von der in der Wortsprache sich kundgebenden dichterischen Intention, durch seine Melodie und sein Orchester — den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit — den klarsten, wärmsten Empfindungsinhalt. „Der Kräfte schön vereintes Streben" ist es auch hier, aus dem sich „wirkend, erst das wahre Leben erhebt".

Das Musik-Drama Wagner's ist kein gewaltsamer Sprung über bestehendes Ehrwürdige hinweg; er hat nicht mit der Vergangenheit „gebrochen" im Sinne früherhin oft gegen ihn geschleuderten Vorwurfs, so wenig als seine Vorgänger, ein Gluck, Mozart, Beethoven, es mit der Vergangenheit gethan; sie

schritten vorwärts auf Grund dieser Vergangenheit und baueten weiter, wie er. Einer ohne den Andern wäre nicht denkbar. Jeder von ihnen war ein „Zukunftsmusiker", mußte es sein: so bedingte es Vergangenheit und Gegenwart, so bedingte es die Zeit, so bedingte es das Wollen, das Sein und Wesen der großen Meister. Die Liebe, die Verehrung gegen die Vorgänger bewährten sie, bewährt Wagner durch die Konsequenz des Fortschritts, das einfache Vorwärts und Aufwärts, das keinen Stillstand kennt, das durch den Künstler der Kunst gerecht wird in ihrem Dienste, in ihrer ewigen Sache. „Eine jede Theorie, sie sei von welcher Art sie wolle, setzt eine Unterlage voraus, irgend etwas in der Erfahrung Gegebenes. Von Aristoteles bis auf Kant muß man erst wissen, was diesen außerordentlichen Männern zu schaffen machte, ehe man nur einigermaßen begreift, warum sie sich so viele Mühe gegeben", — sagt Goethe.[34])

In unserm Musik-Drama aber, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sein und nichts in sich zulassen soll, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend, ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganzes, ein in sich selbst festbegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk, wie Rochlitz es bezeichnete, — in diesem Musik-Drama giebt es

keinen Selbſtzweck des Ausdrucks, als das Drama ſelbſt, und die Muſik konnte Wagner nur als Mittel dieſes Ausdrucks, d. h. als Mittel erſcheinen, welches der Geiſt des Dichters und Muſikers erfaßt zur rechten und ſchönen Verwendung im Dienſte des dramatiſchen Ausdrucks, der dramatiſchen Wahrheit, ſomit des Dramas ſelbſt; wie die Sprache des Wortdichters, ein Mittel für den Geſammtzweck, zur Geſtaltung des Dramas. Um die Unterordnung der Muſik, wie der Poeſie unter den Zweck des Dramas handelt es ſich; keineswegs aber darum, daß ſich die Muſik dem ſprachlichen Theile, der Poeſie, als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhalts unterordnen, ſomit auf ihr Phantaſieelement als Muſik verzichten ſolle. Ihre Ueberhebung nur, nicht ihre Natur ſoll beſeitigt werden. Das iſt der Sinn des obigen Satzes Richard Wagner's; — ich ſollte meinen eines wahren, eines unleugbaren Satzes, den man oft ganz mißverſtanden hat. —

Wollt ihr nun — ſo rufe ich auch heute noch allen Empfänglichen, Allen, die redlich ſuchen um zu finden, zu — wollt ihr mit allgemeinen Stimmungen euch nicht begnügen, und ihr könnt es nicht, — bedürft ihr konkreter, jeden Augenblick bewußtvoll euch gegenwärtiger: ſo dürft ihr nicht an die Muſik allein euch wenden, daß ſie dieſe Stimmungen in euch erwecke und feſthalte, nicht an die ihren eigenen Zweck vorſtellende, verfolgende, in ſich tragende Muſik; nur an-

zurufen habt ihr sie als das Medium, die Situation höher zu beleben, den dramatischen Ausdruck, den Gedanken, das Wort zu verstärken, zu heben, zu verschönen; so müßt ihr sie, mit Einem Wort, in dem Dienste der dichterischen Idee, d. h. der Idee des Dramas, dieser duftigsten und reifsten Frucht aller Poesie, im Ganzen und Einzelnen nach ihrer höchstmöglichen Ausdrucks- und Gestaltungskraft auf euch wirken lassen, des Dramas, das ihr mit Recht verlangt von der Stelle, welche die Welt bedeutet. Dann wird auch die subjektive Stimmung des produktiven Künstlers, die in seinem als Objekt dargebotenen Kunstwerke lebt, aus ihm spricht und sprechen muß, — denn es ist *sein*, mit seinem besten Herzblut genährtes Erzeugniß, sein liebstes Kind, — sich zur Assimilirung euch immer befruchtender mittheilen; dann werdet ihr allmälig aus bloßen Hörenden und Schauenden selbst Künstler: mit Bewußtsein receptive Künstler (denn neben dem Kennen müßt ihr auch so *können* lernen, jeder in seiner Weise, und das ist die **Kunst**); ihr werdet im ächten *Genießen* ächte *Genossen*, Jeder nach seiner Empfängniß-, Bildungs- und Beitrags-Fähigkeit. Und dazu wird die Musik, jene dramatische, die nicht auf sich selbst ruht, und die um so größer und edler, je hingebender sie sich jenem Zwecke des Dramas widmet, vermöge ihrer Eigenschaft, Herz und Geist gleichmäßig zu erregen, euch wesentlich mit verhelfen! —

Der Läuterungsprozeß zum Zielpunkte des so Gewollten und Gewonnenen in allen seinen Stadien und Fortschritten erreichte bei Wagner mit dem großen Nibelungen-Drama seinen ersten reinen Abschluß; die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form ward darin mit dem dichterischen Gehalt erfüllt, die Bedeutung des Dramas als Musik-Drama befestigt. Die Theorie hat darin den sichern Boden, der abstrakte Ausdruck den konkret-lebendigen gefunden. Das zeigen die bereits abgeschlossen vorliegenden Bestandtheile: „Das Rheingold", „Die Walküre", das werden die nachfolgenden weiter zeigen.

„Tristan und Isolde" ist nach des Dichters Bemerkung in seinem bekannten Briefe an einen französischen Freund, „Zukunftsmusik" betitelt (Paris und Leipzig 1861) entworfen und ausgeführt, nachdem der größte Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt war. Keine Ueberhebung ist die stolze, selbstbewußte Aussage des Meisters, daß er an dieses Werk die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube, nicht, weil er es nach seinem System geformt hätte, sondern weil er hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, daß er während der Ausführung selbst inne wurde, wie er — nach seinem Ausdruck — sein System weit überflügelte. „Mit

voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden mußte, getrauete ich mir nun auf diese letzteren einzig anzuwenden. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist."

Dies gilt vom Ganzen, von Wort und Ton gleichmäßig; dem letztern aber vorzugsweise das Folgende:

Wenn im „Fliegenden Holländer" die Verse darauf berechnet waren, durch mehr oder minder zahlreiche Wiederholungen der Phrasen und der Worte als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, so findet in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr statt, sondern es ist im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung dieser Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt. Durch solch' Verfahren muß nach des Meisters tiefster Ueberzeugung eine

bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zu Stande kommen, als bei dem früheren; es wird die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dieses Verfahren keine Vorstellung machen konnte.

Ist, nach Wagner, die Größe eines Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen, so ist es nun der Musiker, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie, — dieses unseren wackeren achttaktigen Rhythmikern und Tanzmelodikern so unfaßbare Etwas.

Ihr Wesen sagt der Meister selbst aus, wenn er dem Musiker vom Dichter zurufen läßt: Stürze dich zaglos in die vollen Wellen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren, denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.

Dieſe Miſſion erfüllt der Muſiker durch ſein Orcheſter, dem er an den Motiven der Handlung, an den Tönen des Darſtellers einen ſo innigen Antheil zuweiſt, daß es, wie es einerſeits als verkörperte Harmonie den beſtimmten, vollen Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererſeits die Melodie ſelbſt im nöthigen ununterbrochenen Fluſſe erhält und ſo die Motive ſtets mit überzeugendſter Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt, — der Eindringlichkeit der nie aufhörenden bewußtvollen Charakterklarheit. So iſt, wenn wir im muſikaliſchen Drama die ideale Kunſtform als die ohne Reflexion zu begreifende erkennen wollen, das Orcheſter des Symphonikers „das wunderbare Inſtrument zur einzig möglichen Darſtellung dieſer Form."

Der Eindruck, den dieſe gemeinte, das ganze dramatiſche Tonſtück umfaſſende Melodie hervorbringen muß, ſoll nach der ſinnigen Metapher des Autors auf den Kenner wie auf den naivſten Laien die Stimmungswirkung ausüben, wie ſie ein ſchöner Wald am Sommerabend dem einſamen Beſucher hervorruft: das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Wie dieſer Beſucher, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltiger Stimmung ſich niederlaſſend, ſeine Seelenkräfte zu neuer Wahrnehmungsweiſe ſpannt und immer inniger auflauſcht: ſo vernimmt er nun immer deutlicher die im Walde wachwerdenden mannigfaltigen Stimmen in ihren einzelnen Weiſen, aus denen

ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie erklingt, die ihn schon anfänglich fesselte — eine Melodie, die ewig in ihm nachklingt, die er aber, mit Goethe, nicht „nachträllern" kann, die, um sie ganz wieder zu hören, er wieder im Walde vernehmen muß.

Hier trete neben einem allgemeinen ein speziell bezügliches Wort von einem ächten Kenner: L. A. Zellner in Wien, ein:

Wagner will nichts anderes, als die Reinigung der Oper, ihre Gestaltung nach dramatischen Gesetzen; er will das Vernünftige. Er verbannt nicht die Melodie, wohl aber die Polka-, Walzer- und Quadrille-Motive; er will, daß seine Personen eine der Situation, der Empfindung gemäße Tonsprache sprechen; er will, daß sie Menschen und keine in Theaterkostüm gekleidete Automaten seien, die sich vor die Rampe stellen, um den Zuhörern Violin-Arpeggien und Klavier-Passagen vorzugurgeln. Wagner will charakteristische Zeichnung seiner Personen, eine so präcise Ausprägung, ein so konsequentes Festhalten dieser Zeichnung, daß man sie mit geschlossenem Auge sehen muß; er will, daß die Form aus der Situation hervorgehe, nicht aber, daß letztere der chablonenhaften Arie, Cavatine, Cabaletta mit ihren Vorder- und Hintersätzen, mit ihren absolut-musikalischen Exkursionen geopfert werde; er verwirft diese von vorn herein fertigen Tonstücke. Er will Melodie, viel Melodie, immer nur Melodie, aber eine solche, die dem

Menſchen, würde er ſeine Gedanken und Gefühle ſingend ausdrücken, in der Wirklichkeit vernünftigerweiſe zugemuthet werden könnte; er will, daß das Recitativ, daß das Enſemble, daß das Spiel des Orcheſters, kurz, daß jeder zu Gehör kommende Moment melodiſch ſei. Die ganze Oper von Anfang bis zu Ende ſoll nach Wagner's Poſtulaten ein fortwährender Fluß ausdrucksvoller Melodie ſein, die, wenn es vernünftigerweiſe angeht, dem Sänger, und wo dieſes nicht angeht, dem Orcheſter in den Mund gelegt wird.

Dieſe „unendliche Melodie" hängt mit der Melodie der Sprache weſentlich und innigſt zuſammen, ja, ſie iſt im Grunde nichts anderes, als dieſe ſelbſt in ihrer tiefſten und umfaſſendſten Beziehung, der in vielfachen Ausſtrahlungen und Schwingungen erklingende Laut der warm ſchlagenden Menſchenbruſt, — eine harmoniſche Melodie, eine melodiſche Harmonie. Da ſie in unſerer Tondichtung eine ſo große Bedeutung gewonnen hat, ſo darf es berechtigt erſcheinen, bei dieſem Punkte einen Augenblick zu verweilen.

Die zeugende Macht des Wortes, „das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Muſik" in ſeiner neunten Symphonie „heraus gebären ließ", iſt das Element, dem jene Melodie entkeimt und entſteigt.

An der Hand unſers Tondichters verfolgen wir — wenn auch nur fragmentariſch und in kurzen Zügen — den Gegenſtand, wie er ihn zunächſt dort in ſeiner

Theorie („Oper und Drama") entwickelt, dann hier in seinem Dichtwerke künstlerisch-faktisch vorführt und zur Geltung bringt.

Aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache haben wir den erhöheten Ausdruck zu gewinnen, in welchem sich die dichterische Absicht allvermögend dem Gefühle kundgeben soll. In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachaccents, welcher für jede Phrase von neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nöthig. Diese Phrasen können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird. Wie die zu jenem Zweck nothwendige Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive im musikalischen Drama nur durch einen eben so verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu erzielen, wie von diesen Handlungsmomenten und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven alles Zufällige und Unbestimmte auszuscheiden und aus ihrem Inhalte alles von außen her Entstellende, „pragmatisch Historische, Staatliche" ꝛc. fern zu halten ist, um diesen Inhalt als einen rein menschlichen darzustellen: so ist auch aus dem Sprachausdruck alles von diesen Entstellungen des Reinmenschlichen Herrührende in der Weise auszuschei-

den, daß von ihm nur dieser Kern übrig bleibt. Eine getreue Beobachtung des Ausdrucks, dessen wir uns bei erhöheten Gefühlsregungen selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, führt dem Dichter ein untrügliches Maß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phrase zu.

Dem Sprachverse steht für seine stets sinnvolle rhythmische Kundgebung eine unendliche Mannigfaltigkeit zu Gebote, wenn in ihm der Sprachausdruck, seinem Inhalte gemäß, sich zum nothwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt.

Aus der Wortphrase ist sonach Alles auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindrucklos und zum bloßen Organe des Verstandes macht; ihr Inhalt wird dadurch zu einem reinmenschlichen, dem Gefühle faßbaren zusammengedrängt und diesem Inhalt ist ein eben so gedrängter sprachlicher Ausdruck zu geben, indem die nothwendigen Accente der erregten Rede durch dichte Annäherung an einander zu einem das Gehör unwillkürlich fesselnden Rhythmus erhoben werden.

Der Charakter der Gesangsmelodie aber — um welchen es sich hier vornehmlich handelt — bezeichnet sich in der Weise, daß sie nicht nur sinnig, sondern auch sinnlich aus dem Wortverse hervorzugehen hat, als durch ihn bedingt. Ihr Ursprung liegt dem Sinne nach in dem Wesen der, nach Verständniß durch das Gefühl

ringenden, dichterischen Absicht, — der sinnlichen Erscheinung nach in dem Organe des Verstandes: der Wortsprache. Von diesem bedingenden Ursprunge aus schreitet sie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhalts des Verses vermöge der Auflösung der Vokale in den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andere Seite ihrer Gesammterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment, beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute — von vorn herein fertige — Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende, wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heil beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geschiedene, individuell selbstständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch über-

fließende Vermiſchung mit ihr ihre plaſtiſche Individualität verwiſchen.

Das richtige Verhältniß dieſer Melodie zum Orcheſter verſinnlicht ſich in dem von Wagner gebrauchten Bilde eines Nachens, der auf dem tiefen, klaren Gebirgslandſee dahinſchwimmt, getragen von deſſen ſchaukelnden und wogenden Wellen, den klangvollen Wellen der harmoniſchen Stimmen des Orcheſters.

In der Versmelodie verbindet ſich nicht nur die Wortſprache mit der Tonſprache, ſondern auch das von dieſen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr iſt die unwillkürliche Empfindung, wie ſie ſich nothwendig in den Ausdruck der muſikaliſchen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige iſt der abſtrakte Gedanke, wie er in der Wortphraſe als reflektirtes, willkürliches Moment feſtgehalten wird. — Die Versmelodie des Dichters verwirklicht, gewiſſermaßen vor unſeren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargeſtellte ungegenwärtige Empfindung zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverſe enthält ſie die aus der Erinnerung geſchilderte, gedachte, aber bedingende Empfindung, in der rein muſikaliſchen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die ſich jene als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöſt.

Das die Einheit des Ausdrucks jederzeit ergänzende Sprachorgan ist das Orchester; die ausgleichenden Ausdrucksmomente desselben sind nicht aus der Willkür des Musikers, als etwa blos künstliche Klangzuthat, sondern nur aus der Absicht des Dichters zu bestimmen. Jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar dergestalt, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden durch das Orchester gewissermaßen zu „Gefühlswegweisern“ durch den ganzen Bau des Drama's. Sie machen uns zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener, als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfin-

bender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Dieſe Momente beziehungsvoller Ergänzung treten zurück, ſobald das mit ſich ganz einige handelnde Individuum zum vollſten Ausdrucke der Versmelodie ſelbſt ſchreitet. Dann trägt das Orcheſter dieſe nur noch nach ſeinem verdeutlichendſten Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie ſich wieder zur nur tönenden Wortphraſe herabſenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen und nothwendige Uebergänge der Empfindung gleichſam aus unſerer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen. —

So ungefähr faßt ſich die Melodie der Sprache, nach Wagner's Anſchauung, in ihrer umfaſſenden Beziehung und Bedeutung, nach ihren Aeußerungen und ihrem Weſen ſo weit zuſammen, als es an dieſem Orte, — wo wir den ganzen Prozeß der Entſtehung und Fortbildung, des Werdens und Wachſens nach der Seite der Geltung und Verwendung aller bezüglichen Elemente: des tönenden Lautes, des Konſonanten, der Alliteration u. ſ. w. nicht weiter verfolgen können, überhaupt möglich; abſtrakt an ſich, konkret angeſichts unſeres dichteriſch-muſikaliſchen Werks. Denn ſie haben in ihm ihre Anwendung gefunden, zum erſten Male in erſchöpfender, künſtleriſch-konſequenter Weiſe. Sie walten und leben darin, zu Fleiſch und Blut geworden.

Auf die geiſtvolle Schrift Louis Köhler's: „Die

Melodie der Sprache", worin er den Prozeß des Schaffens der Melodie aus den Phrasen und Worten des Dichters theoretisch und durch Beispiele darzulegen sucht, sowie auf Brendel's bezügliche Abhandlung [35]), kann hier nur verwiesen werden; eben so auf die Stimmen bedeutender Vormänner über dies Thema, die der Verfasser in seiner Schrift: „Richard Wagner und das Musik-Drama" (S. 149 ff.) beigebracht. Nur zwei solcher Stimmen mögen an gegenwärtiger Stelle ertönen: Herder's und Carlyle's.

„Was kann der Gesang — sagt Erster[36]) — zur menschlichen Sprache hinzufügen? Nichts, als daß er die Töne erhebe und dauernd mache, daß er sie klar und schön in harmonischen Intervallen dem Ohre zuzähle; er deklamirt nur höher, bestimmter, pathetischer, rührender. Was ist Gesang, als Erhebung unserer Stimme zum angenehmsten, zum kräftigsten Tonausdruck der Worte? Auch ohne Beihülfe der Musik kann eine Rede Musik sein; ja, sie muß dies vorher und durch sich selbst sein, damit sie ihrer Beihülfe werth werde."

Und Carlyle[37]): „Alle Rede, selbst die alltäglichste, hat etwas Gesangartiges in sich; keine Dorfschaft in der Welt, die nicht ihren eigenthümlichen Accent hat, Tonfall und Weise nämlich, wonach die Leute da singen, was sie zu sagen haben! Accent ist eine Art Recitativgesang; alle Menschen haben ihren besondern Accent,

obgleich ſie ihn nur in Anderen bemerken. So wird auch alle leidenſchaftliche Sprache von ſelbſt muſikaliſch, mit einer geſteigerteren Muſik, als die des bloßen Accents. Schon die Rede eines Menſchen im aufgebrachten Eifer wird zum Recitativ, zum Geſang. Alle tiefen Dinge ſind Geſang. Geſang ſcheint irgendwie zu unſerm innerſten Weſen zu gehören, wie wenn alles Uebrige nur Einkleidung und Hülſe wäre; der Urbeſtandtheil von uns, von uns und allen Dingen. — Dichtung wollen wir muſikaliſche Gedanken nennen. Der Dichter iſt der, welcher auf dieſe Weiſe denkt. Schaue tief genug, ſo wird deine Anſchauung muſikaliſch; denn das Herz der Natur iſt überall Muſik, ſobald du es nur erreichen kannſt. — Shakeſpeare ſang, er predigte nicht, außer muſikaliſch!"

So nennt denn Heinſe die Muſik die Kunſt, die Töne der gewöhnlichen Ausſprache und, im weitläuftigen Verſtande, die Töne der ganzen Natur zur höchſten Vollkommenheit zu bringen; eine verſtärkte Ausſprache, deren Regeln aus dem anhaltenden gemeſſenen Tone fließen; vortreffliche Melodieen die wiederhergeſtellten Töne der Natur, welche die Kunſt verſtärkt und durch die Begleitung von Inſtrumenten verziert; den Geſang blos erhöhete idealiſche Ausſprache, eine bis zur höchſten Vollkommenheit gebrachte Rede. — So nennt auch Rameau's Neffe bei Diderot die Deklamation das

Muſter des Geſangs, den Accent die Pflanzſchule der Melodie. —

Jene melodiſchen Momente, um die es ſich uns vorhin handelte, „in denen wir uns der Ahnung erinnern, während ſie uns die Erinnerung zur Ahnung machen", — den wichtigſten Motiven des Drama's entkeimen und entblühen ſie, und die wichtigſten von ihnen entſprechen wiederum an Zahl den Motiven, die der Dichter als zuſammengedrängte, verſtärkte Grundmotive der eben ſo verſtärkten und zuſammengedrängten Handlung zu den Pfeilern und Säulen ſeines dramatiſchen Gebäudes beſtimmte. In dieſen Grundmotiven — „plaſtiſchen Gefühlsmomenten" — theilt der Dichter ſich am verſtändlichſten mit, während der Muſiker, der Verwirklicher der Abſicht des Dichters, dieſe zu melodiſchen Momenten verdichteten Motive im vollſten Einverſtändniß mit jener Abſicht des Dichters ſo ordnet, daß in ihrer wohlbedingten Wiederholung ihm von ſelbſt die höchſte einheitliche muſikaliſche Form entſteht.

Dieſe zur einheitlich-künſtleriſchen Form ſich zuſammenſchließenden thematiſchen Hauptmotive der dramatiſchen Handlung erſtrecken ſich über das ganze Drama in einem durch ſich bedingten, auf ſich beruhenden organiſchen Zuſammenhange, in welchem ſie ſich ſtets klar und bedeutungsvoll — ein geiſtig-ſeeliſcher rother Faden — dem Gefühle kundgeben. Der ſo gewonnene einfache Zuſammenhang — eine enge, lichtvolle, lebendig

ſtarke und bewußtvoll beſeelte Gliederung, den hervorragenden feſt zuſammenhaltenden mächtigen Ringen einer gediegenen Kette vergleichbar — iſt der Erzieler und Verwirklicher der vollendeten einheitlichen Form und durch dieſe Form der Kundgeber des einheitlichen Inhalts. Denn die Form iſt Geſtaltung des Inhalts, Eins mit ihm, beide decken ſich, ſie können eines ohne das andere nicht beſtehen, nicht gedacht werden. Der „Gehalt im Buſen", der ſich mit der „Form im Geiſt" vermählt, vermählen muß: ein untrennbares Paar! Allem Organiſchen — wie könnte es anders ſein? — ſchafft der Geiſt Form, die er belebt, durchdringt, ſie zur ſubſtantiellen Wahrheit und Schönheit erhebt, zum harmoniſchen Ganzen des ächten Menſchen, des ächten Kunſtwerks, — unſers Kunſtwerks.

Wie vom „Tannhäuſer" ſchon und mehr noch vom „Lohengrin" alles Vorgeſagte gilt: ſo gilt es in höherer Bedeutung, in innerlichſter Vertiefung, in engſter Koncentrirung, in künſtleriſch-konſequenter Durchbildung und Durchgeiſtigung von dem Kunſtwerke „Triſtan und Iſolde", das im Gedanken, in Inhalt und geiſteiniger, feſt gefügter Form ein aus ſich und durch ſich organiſch Werdendes und Seiendes, ein wirkliches, dem Bunde der Poeſie und Muſik entſprungenes Drama iſt, — ein Werdendes und Seiendes, „welches ſich aus ſeinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit Außen,

an der Nothwendigkeit des Verständnisses seiner Kundgebung — und zwar seiner Kundgebung als solchen wie es ist und wird — entwickelt und gestaltet, seine verständliche Gestaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerstem Bedürfniß heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhalts gebiert."

Die großen Hauptpunkte der Schaffungsweise unsers Tondichters: das Erwachsen der Melodie aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede in Erhöhung und Vollendung des individuellen Ausdrucks durch das, diesen Ausdruck stetig ergänzende Sprachorgan des Orchesters — des Versinnlichers der harmonischen Motivirung der dramatischen Melodie —; die Koncentrirung der Kraft der Darstellung auf wenige immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung, und die charakteristische Verbindung der über das ganze Drama in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, d. h. zur Absicht des Dramas, sich ausbreitenden thematischen Motive, — diese, Leben, Halt, Charakter gebenden Faktoren sind es an erster Stelle, welche das Tristanwerk zur ungeahnten Geltung bringt und zu tiefgreifender Ausdehnung entfaltet, mit einer solchen Treue der Wahrheit, einer so zwingenden Kraft, einer so reichen Abwechslung in dem harmonischen Fluß konsequentester Einheit, daß hier erst das dramatisch-musikalische Gesetz des Tondichters seine volle Verwirklichung erreicht.

Läge es in der eigentlichen Tendenz dieser Schrift, eine eingehende Analyse des musikalischen Theils unsers Werks zu geben, seine tonale Seite vom Grund bis zum Gipfel zu beleuchten, den ganzen geistig-technischen Bau zu durchmessen: so wäre es eine der ersten und vornehmlichsten Aufgaben, die in der Wagner'schen Schöpfung waltenden musikalischen Motive zu belauschen, ihr eben so tiefes und festes, als feines Geflecht in seiner weiten Ausbreitung bis zum kleinsten Faden zu verfolgen, um an ihnen die Einheit der das Ganze durchdringenden musikalisch-dichterischen Idee, des Gedankens und des Ausdrucks sammt all' ihren Potenzen zu zeigen, — eine bis jetzt so noch nicht gebotene Einheit. Denn zum ersten Male ist hier mit bewußtester Konsequenz durch das Medium der Seelensprache jener musikalischen Motive ein volles bis zum Grund treues großes Stimmungsbild entrollt, die Regung des Gemüths mit ihren Geheimnissen und Wundern zur Anschauung gebracht; in keinem andern dramatisch-musikalischen Werke beseelt der Pulsschlag des Herzens mit dieser nach allen Theilen hin belebenden Kraft und Fülle den ganzen Organismus. Ohne diese musikalischen Motive wäre das psychologische Kunstwerk „Tristan und Isolde" überhaupt nicht möglich gewesen, wäre nicht möglich gewesen, daß „Leben und Tod, die ganze Bedeutung der äußeren Welt hier allein von der inneren Seelenbewegung abhinge, daß die ganze Hand-

lung nur dadurch zum Vorſchein gelange, weil die innerſte Seele ſie fordert".

Um das Alles aber zur klaren Anſchauung zu bringen, bedürfte es der Verſenkung in den Schacht der Partitur, der Heraufbeförderung ſeiner Adern durch Vorführung von Muſik-Beiſpielen und Belegen, nicht in wenigen, in fragmentariſchen Einzelnheiten, ſondern in möglichſt ausgedehnter Darſtellung. Nur durch Verfolgung des Stroms von ſeiner Quelle bis zur Ausmündung mit dem Blick in ſeine Tiefe wäre einigermaßen ein Eindruck erzielt, etwas Ganzes gewonnen. Dieſen Eindruck zu gewähren, ein umfaſſendes Bild hinzuzeichnen, — ein Bild, das der blühenden Farben immerhin entbehren müßte, iſt aus mehr als Einem Grunde hier nicht thunlich. Würde ja, auch abgeſehen davon, dem großen Leſerkreiſe aus ſolchem Verfahren das Leben des künſtleriſchen Organismus unſers Drama's nicht entgegenſchlagen, ſelbſt nicht in ſchwachen Wellen. Für den Geſichtspunkt des eigentlichen Fachweſens hat eine ſehr verdienſtliche Arbeit von Wendelin Weißheimer (in der Neuen Zeitſchrift für Muſik, 1860, Nr. 12 ff.; 1861, Nr. 9 ff.) Dankenswerthes und Erhebliches gegeben.

Hier, bei dem großen Punkte der muſikaliſchen Motive, tritt nun in bis jetzt faſt ungeahnter Bedeutung das Orcheſter an uns heran, zur Erfüllung der ihm zugewieſenen Miſſion, die Ahnung zu erwecken und

die aus ihr gewonnene Erinnerung hervorzurufen, zu festigen, zu heben; — die Ahnung: „das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die diesem eigenthümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht"; — die Erinnerung: „die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf verwandte Gegenstände überzutragen"; — zur Erfüllung der Mission, zum „bewegungsvollen Mutterschooß der Musik" zu werden, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst. Und da vor allem ist auf Dasjenige zu verweisen, was oben im Allgemeinen von der wirkungsvollen eingreifenden Stellung des Orchesters im großen Gefüge des musikalischen Drama's angedeutet wurde, von seiner Sendung als Gefühlswegweiser durch den ganzen vielgewundenen Bau dieses Drama's.

Wenn Goethe seinen Tasso das Wort aussprechen läßt: „Und wenn der Mensch in seinem Schmerz verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide":— so dürfen wir von diesem Orchester den Ausspruch thun, daß ihm der Genius, der Genius der Kunst, der sein ureigenes Leben erkennenden und erweckenden, auch das gegeben, zu sagen, was der Mensch fühlt, aber nicht aussprechen kann in Freud' und Schmerz, in Wonn' und Weh, ihm zur Seite zu stehen als treuer, mitfühlender und. mitwissender Begleiter, als Dolmetsch

und Verkündiger seiner Herzensregungen, als Vermittler des Bandes zwischen ihm und der Welt.

In der durch das Tristanwerk dem Orchester kunstprinzipiell, mit ausgesprochenster Konsequenz und mit ausgeprägtester Individualität zugewiesenen Aufgabe der Darbietung, der Verstärkung, der thematischen Vertiefung und Ausgestaltung der dramatisch-musikalischen Motive ruht ein wesentlichster Theil der starken Wurzeln, wie der Blüthen und Früchte seiner Kraft. Ihm, diesem Tristan-Orchester, voraus gilt das Wort seines Schöpfers: Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbstständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.

Und die auf der Bühne sich bewegenden, fühlenden und handelnden Menschen selbst, indem sie ihr Wollen, Thun und Leiden kundgeben, still oder laut, den Erguß ihres Herzens, die Stimmung ihrer Gefühlswelt in Geberde, Wort und Ton zur Anschauung, zu Gehör bringen, — in dem Ton, der aus dem Born des Gemüths quillt, aus dem Worte der zu Gesang

gesteigerten Rede, die ihn gebiert und gestaltet, zu jenem Gesang, dessen Lebensinhalt psychisch wahr sich austönt, — sie zeigen uns, Hand in Hand mit dem Orchester, „wie es dem Menschen zu Muthe"; sie lassen uns nicht einen Augenblick vergessen, daß wir es mit Erscheinungen zu thun haben, in denen nichts Fremdartiges, nichts, was ihr eigenstes Wesen trübte und störte, in deren musikalischen Gefühlstönungen, mit Verachtung auch der kleinsten ungehörigen, durch den Charakter nicht streng bedingten Wendung oder Tonphrase, alles sich zum Ganzen webt, — real-ideale Gestalten, jede in ihrer Art dichterisch-musikalisch angelegt, mit unverrückter Treue festgehalten, zur Innerlichkeit und Einheit der Individualität heraus- und emporgebildet, einer Einheit, die, als Theil des Drama's, wiederum in der Gesammtheit dieses Drama's aufgeht. Jene Innerlichkeit, jene Charaktereigenthümlichkeit sprechen nun nicht blos für sich, sondern wesentlich mit durch die, sie und nur sie allein kennzeichnenden musikalischen Motive die beredteste Sprache, die bis auf den Grund der Seele den Blick erschließt. Situation, Triebfedern des Handelns, Affekte, Konflikte sehen wir durch sie, in ihnen entstehen, sich abwickeln und durchkämpfen, ihre Bahn durchlaufen im einfachsten, aber erschöpfendsten Ausdruck dramatisch-musikalischer Seelenschilderung, wie düster und gewaltig, wie duftig und zart auch die Farben gemischt seien. Sie treten,

dieſe Menſchen des Triſtan-Drama's, in abwechslungsvollſter, und doch zuſammengefaßter Ausbreitung ihres Weſens, je nach der auf- und abführenden Stufenleiter, nach der Ebbe und Fluth ihres ſeeliſchen Seins, ſchon in bloßen Tönen uns entgegen und ſtellen ſich in dieſem pſychiſchen Prozeß als untheilbare, ganze Figuren dar, — nicht blos die Hauptperſonen, auch die übrigen, von denen jede, dichteriſch wie rein muſikaliſch, weſentlicher Träger des Drama's.

Jener Geſang der Rede aber, den ſie vernehmen laſſen, iſt mit nichten eine bloße Deklamation in dem gewöhnlichen, hergebrachten — ich möchte ſagen einſeitig-kalten — Sinne. Es klingt aus ihm die Melodie, wie ſie oben gezeichnet; nicht die in ſich von allem Anfang fertige, ſondern die dem gehobenen Ausdruck gefühlstreu entkeimte, die Melodie, worin Wort und Ton in der einfachſten, durch die Schönheit und Größe dieſer Einfachheit oft wahrhaft überraſchenden Weiſe ſich vermählen; die Melodie, die, der Natur ihres Weſens nach, die innere Empfindung ſchildert — tauſendfältig, in unerſchöpflicher, unberechenbarer Weiſe, für die ſich kein Geſetz, keine Norm geben läßt, ſo wenig als eine engumſchriebene abſolute äußere Form; die Melodie, die durch das Orcheſter, durch die Klangfarben der beſeelten Inſtrumente ihre völlig erſchöpfende Geltung als eine ſolche gewinnt, welche nur ſo, nur in dieſer Lage, nur aus dieſem Munde, nur von dieſem Charakter

ertönen, ſich weiter ſpinnen und ſchwingen kann. Das ungewohnte Ohr — es iſt wahr, weil natürlich — wird nicht ſofort, nicht mit Einem Male mit dieſer Melodie ſich befreunden, wie es ſich ſeiner Zeit, allbekanntlich, auch nicht mit der „melodieloſen" Melodie Beethoven's zu befreunden vermochte, wird vielleicht anfangs einige Mühe haben, durch die Tonwellen des Orcheſters, die in unſerm Werke oft mächtig rauſchen, bis zum Kern, bis in die Tiefe unſerer Melodie zu dringen und auf ihre Höhe hinan ſich zu heben. Aber ihre Wahrheit wird bald zur Klarheit führen, zu der ſelbſtbewußten, die aus jener entſpringt. Und zu dieſer Klarheit leitet als gewaltiger Hebel das laute und offene Geheimniß der reichen, ſo vielgeſtaltigen und doch ſo harmoniſch feſtgegliederten Motivenwelt des Werks, die der Phantaſie nichts vergiebt, ſie nicht in Feſſeln ſchlägt, oder am blos zwingenden, unbequemen Leitbande führt, ſie in ihren Rechten nicht ſchmälert, ſondern befeſtigt, indem ſie dieſelbe auf ſichere, untrügliche, aber freie Bahnen lenkt, — auf Bahnen, wo das Herz weiter ſieht, als der wirre und leichte Blick, das bloße Auge des Gehörs, wenn ich ſo ſprechen darf, oder der berechnende Verſtand.

Wie die Erfindung der das ganze Drama durchdringenden und umrahmenden muſikaliſchen Motive in „Triſtan und Iſolde" von höchſter Urſprünglichkeit, ſo iſt ihre Verwendung von bewundernswürdiger pſycholo-

gischer Sinnigkeit und Treue, von herzerhebender Gewalt und Sicherheit. Sehnen und Klagen, Bangen und Verzweifeln, Wehmuth und Trauer, Ahnung und Erfüllung, Kampf und Sturm, Haß und Liebe, heiteres, resolutes Leben, Ehr' und Treue, Ritterlichkeit und hoher Sinn, Beruhigung und Frieden, Dulden und Handeln, Erinnern und Vergessen, Nacht und Tag, der Minne Leben und Tod, selige Verklärung, — eine Welt des Herzens zeigt und erschließt das Wesen und bunte Weben dieser Motive. Sie tauchen auf, treten hervor, entwickeln sich, schmiegen sich an einander, durchdringen oder fliehen sich, treten zurück, verschwimmen, wachen von neuem auf, zeigen sich in neuer Wendung, Rhythmik, Klangfarbe, gewinnen frisches Leben, doppelte Stärke. und Bedeutung; — sie alle zusammengehalten durch Ein geistiges Band: das Band des auf innerlichster Wahrheit ruhenden höheren dramatischen Gesetzes, das die Vielheit zur Einheit gestaltet; — sie alle, jedes gemäß seiner Natur, gemäß dem Charakter des von ihm zur Anschauung Gebrachten, sich verkündigend, scharf und bestimmt, oft in leisen Linien, stets aber klar, erkennbar, faßbar nach Gehalt und Form, nach seinem ganzen Ausdruck durch das Kolorit der Instrumente.

Die Saiten der Menschenbrust erklingen in unserm Werke mit Hülfe des musikalischen Motivlebens zum Vollakkord der „unendlichen Melodie", d. h. der-

jenigen, die alle inneren Vorgänge des Gemüths in ununterbrochenem Fluß erhält und weiter führt. Nicht im Fluß der Monotonie, ſondern in dem der höchſten Abwechslung, der die Bilder der Seele in hundertfältigen Ausſtrahlungen, Farbenbrechungen und mit geiſtiger Verdichtung in ſich aufnimmt, ſie in ſeinem ſtetigen, feſten Laufe zur Einheit des Geſammtbildes organiſch verbindet, mag dieſer Lauf über Klippen und Abgründe dahinrauſchen, oder in ſanften Wellenſchlägen beruhigt ſich ergießen.

Durch dieſes Zuſammenfaſſen der Seelenſchwingungen geſtaltet ſich in dem Triſtan-Tonwerke eine Polyphonie, die in ſolchem Umfange noch nicht aufgetreten; — nicht die ſo oft mißbrauchte Polyphonie, welche die verſchiedenſten Stimmen, jede in ihrer eigenen Weiſe, mit egoiſtiſchem Gebaren reden und alle Wirkung chaotiſch vernichten läßt, ſondern diejenige, welche die Organe ihrer Vielheit zu Faktoren und Trägern einheitlicher Stimmung ſtempelt und erhebt; eine vielfach gegliederte und bewegliche, nicht zerfahrene, vielmehr in ihren Theilen zuſammengreifende, ſelbſtſtändige und immer nur im Dienſt der muſikaliſchen Idee wirkſame Macht. Auch in dieſem weſentlichen und bedeutſamen Punkte wären der Belege viele beizubringen, um die großartige Gelenkigkeit des in dem ganzen Triſtan-Kunſtwerke waltenden polyphonen Styls zu beurkunden. Das von Wagner hierin betretene, ja zum Theil erſt

erſchloſſene dramatiſche Feld öffnet die tiefſten Einblicke in die Myſterien der unermeßlich geſtaltungsfähigen Kunſt, Muſik genannt, in die Wunder dieſer Sprecherin für alle reinen Menſchenempfindungen.

Im engen Bunde mit dieſer Polyphonie ſteht jene Kontrapunktik, deren Gewalt auf den feſteſten Grundlagen ruht, und die überhaupt ſelbſt wieder die breite Baſis für den ſicheren, vielgeſtaltigen und weitgreifenden Auf- und Ausbau des ganzen lebendig-architektoniſchen Kunſtwerks in ſeiner Melodik, Harmonik, Modulation, Inſtrumentation, Polyphonie, in ſeinem Thematismus bildet, die in keinem der früheren Werke Wagner's ſolche Tragkraft und Tragweite, ſolche tiefe und freie Entfaltung zu Tage legt, mit ſo einfachen und wirkungsreichen Mitteln ohne Geſpreiztheit und Pedanterie ſchafft und waltet.

Nehmen wir die große Potenz der rhythmiſchen Belebung hinzu, die ſchon in „Lohengrin" ſo prägnant und geiſtig durchdringend hervortritt, in unſerm Werke aber den Pulsſchlag noch höher hebt, — ſo ſehen wir einen Verein von muſikaliſchen Stimmungs-, Ausdrucks- und Geſtaltungsmitteln, einen Verein organiſcher Kräfte, dem allein es gelingen kann und konnte, das gewollte Muſik-Drama in Ausführung der dichteriſch-muſikaliſchen Idee zur lebendigen Verwirklichung bringen zu helfen; — ſo ſehen wir alle Elemente der Muſik in ihrem eigenſten Weſen für das Drama verwendet und ihrer

Bestimmung theilhaftig geworden; der Musik, die, nach Goethe, ganz Form und Gehalt, die Alles veredelt, was sie ausdrückt, nach Wagner's Aussage die erlösendste Kunst in jeder Verbindung, die sie eingeht, so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie Verklärung empfängt, — dieselbe Kunst, die, zum Anschluß an das Wort getrieben, sein Reich erweitert und zum Wunderreich erhebt.

Hat der Komponist in dem Tristanwerk seine künstlerische Individualität zur freiesten Entfaltung gebracht — was J. V. Allfeld in einer vor Kurzem (München, bei Cäsar Fritsch) erschienenen kleinen geistreichen Flugschrift mit Recht als Vorzug seltener Art bezeichnet —, so ist dies namentlich dadurch geschehen, daß er der dramatischen Musik den von ihm als ihrer allein würdig erkannten Beruf zugewiesen und gewahrt, das belebende, unermeßlich reiche Mittel des dramatischen Ausdrucks zu sein. Und in diesem, von ihm zur Entfaltung gebrachten Ausdruck seiner geliebten Kunst hat er sein eigenes, eigenstes künstlerisches Wesen, seine Individualität besiegelt, die sich in die Worte von Marx zusammenfaßt: „Gestehen wir es uns nur: keiner von allen deutschen Komponisten hat den Entschluß und die Charakterkraft gehabt, sich gleich Gluck der Forderung des Drama's unbedingt zu widmen, als Richard Wagner. Ihm bleibt der Ruhm, treu seiner Aufgabe, nichts als das Drama herzustellen, durch nichts als durch das

Drama, wie er es erfaßt, wirken zu wollen. Dieſer Ruhm iſt gegenüber ſo vieler Gedanken- und Charakterſchwäche, Treuloſigkeit und Käuflichkeit, die unſere Zeit auch im Kunſtgebiete kennen lernen müſſen, kein geringer. Die Freiheit des Gedankens, der ſich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern laſſen will, dieſes beharrlich auf den einen Punkt, dem es gilt, auf die Scene, gerichtete Wollen: das iſt der Charakter und die Ehre Wagner's!" —

Im Dienſte dieſes Drama's ſahen und ſehen wir denn — um in wenig Worte zuſammen zu faſſen — das Weſen der Triſtan-Muſik in ihren oben gezeichneten Potenzen und ihrer aus dieſen erwachſenen Geſammtheit ſchaffen und geſtalten; — wir ſehen auch in ihr vollſte Geltendmachung der künſtleriſchen Individualität nach Maßgabe der allgemeinen Anforderung des Fortſchritts, nicht mit Ueberhebung: mit Nothwendigkeit; — wir ſehen ihr Reich erweitert, nicht zur Grenzenloſigkeit, vielmehr zum vollkommen freien Wirken innerhalb der Grenzen ächter Dramatik, in der Beſchränkung, die zugleich ihr die rechte innere Entfaltung verleiht; — wir ſehen ſie eine bis dahin ungeahnte Verbindung mit dem Wort, in deſſen geiſtigſter Bedeutung, eingehen; — wir ſehen nicht ein Chaos oder ein ungebändigt fluthendes Meer der Tonmalerei und der Formloſigkeit, ſondern ein organiſch ſich Bildendes und Gebildetes, das aus dem Inhalt des Gedankens und der Handlung erwächſt,

das in den Geſetzen des Drama's wurzelt und lebt, in den Geſetzen, denen ſich die Muſik mit freudiger Hingebung widmet, ohne einen Augenblick aufzuhören, Muſik, ächte Muſik zu ſein, ohne ihre Geſtaltungs- und Wirkungsfähigkeit, ohne ihren Charakter, ihre Macht einzubüßen, ohne aus ihrem Phantaſieelement, wie ich es oben nannte, etwas anderes, als die undramatiſchen, im Laufe der Zeit immer mehr entſtellenden Auswüchſe auszuſcheiden; — wir ſehen in der Muſik unſers Werks eine zuſammenhängende Form an der Stelle einer mehr oder minder zerſtückelten, einheitloſen ſich aufbauen vom Kleinſten bis zum Größten, eine geiſteinige und geiſtinnige.

Nicht ſofort werden alle Stimmen der Gegenwart in dem Urtheile über das in Vorſtehendem andeutungsweiſe geſchilderte Weſen der Muſik des Triſtanwerks ſich vereinigen, vereinigen können. Es greift zu tief in liebgewordene Anſchauungen ein, in gewohnten, durch Tradition und durch die muſikaliſche Größe eines Mozart ſanctionirten Formalismus, in einen dann allmälig immer mehr auf die Spitze getriebenen, verkommenen Formalismus — und gerade dieſes Werk am allertiefſten —, als daß ihm die Gegenwart mit Eins gerecht werden könnte, ſo oder ſo.

„Die Oper ſoll und muß wirkliches Drama, Bühnenſtück, ſein, denn leiblich und handelnd treten ihre Perſonen vor uns. An dieſe erſte Bedingung

ihres Weſens müſſen gerade die muſikaliſch Gebildetſten erinnert werden."

In jenem Sinne iſt der Muſik unſers Werks ihr weſentlicher Antheil beſchieden. Die Art und Weiſe, wie hier ihre Aufgabe gelöſt worden, kann nicht Alle, auch nicht alle der „muſikaliſch Gebildetſten" im Fluge anheimeln. Das wäre wider die Erfahrung; ja, wider die Erfahrung wär's, wenn es ohne Kämpfe, ohne Widerſtand abginge.

Denn wer wollte die Wahrheit der Goethe'ſchen Behauptung leugnen, daß, ſobald die Welt den einzelnen Strebenden erblickt, ein Aufruf erſchallt, ſich ihm zu widerſetzen, daß die Epoche des eigenthümlichen Strebens gewöhnlich die des Konflikts iſt und daß, wenn die Widerſtände überwunden, das Streben gelungen, das Angefangene vollbracht, die Welt ſich's endlich wohl auch „gefallen" läßt? — wer das Treffende des ſchönen Gleichniſſes von Macaulay: Schwache Strahlen der Wahrheit beginnen ſich zu zeigen und werden heller und heller, bis es voller Tag iſt; die größten Geiſter ſind wie Bergſpitzen und fangen das Dämmerlicht zuerſt auf, indem ſie es zugleich wiederſtrahlen; ſie ſind bereits hell, während die Ebene unter ihnen noch im Dunkel ruht; aber bald ſteigt das Licht, das zuerſt blos die ſtolzeſten Höhen erleuchtet, zur Fläche hinab und dringt zuletzt in das tiefſte Thal ein; im Anfange kommen einzelne Gedanken, ſodann Fragmente von Theorieen,

darauf fehlerhafte und zuletzt vollständige harmonische Systeme; die gesunde Meinung, die eine Zeitlang blos ein kühner Denker aufrecht erhielt, wird die Meinung einer kleinen Minderheit, dann der Mehrheit der Menschen? — Wer endlich leugnen die Wahrheit des Worts von Marx: Mag der Künstler eine Zeitlang einsam dahinwallen, wie zuletzt Beethoven, mag sein Bestes ein Jahrhundert lang versäumt im Staube liegen, gleich Bach's matthäischer Passion, mag er verkannt werden, ja sogar irren: dennoch ist es ein künstlerisches und ganz gewiß für ihn und die Kunst kein verlorenes. Dies ist der wahrhafte Drang zum Fortschritt auf neuer Bahn, wohl und klar unterschieden von den Verirrungen der Eitelkeit und Unerfahrenheit. Jenen Verirrungen gegenüber steht aber die Zaghaftigkeit, Allen Bequem- und Liebgewordenes zu verlassen und diese „Unwissenheit im Willen" oder absichtlich festgehaltene Unerkenntniß des Wahren und Rechten. Diese absichtliche oder instinktive Abwehr des Wahrhaftigen, damit es uns nicht aus unserer Vergnüglichkeit und Erfolgsicherheit hervorziehe zu Thaten zweifelhaften Erfolges, ist ein Zeichen der Abschwächung in so vielen Tausenden der Zeitgenossen, in so viel innerlich und äußerlich Hochberufenen, erhöhte Last und Gefahr für die Treuen, Gewinn und Hülfe für die Rückfälligen. Ein Beethoven hat solche Schwächlichkeit niemals gekannt, so wenig wie Bach oder sonst ein Künstler, in dem der Genius war,

die göttlich geheißene Kraft wahrhaften Schaffens. — Es ist naturgemäß, daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die sprossenden Knospen geben den vertrocknenden Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, daß er in seiner Unvermeidlichkeit und Ersprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird. Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenübertritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr, bei der Breite des menschlichen Daseins, in Tausenden und aber Tausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinn und nach ihrem Bedürfniß weiter, ist also nicht blos bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfniß des Fortschritts sich regt und gegen ihn herantreibt, und anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehreren sich gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Die Berechtigung ist auf beiden Seiten; nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Theils anzuerkennen. Von dem höheren Standpunkt überschaut man die niederen Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter, den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, als den Fortschritt zu be-

greifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschließen vermag.

Wer wollte oder könnte das Alles in Abrede stellen?

„Niemand versteht zur rechten Zeit!“ sagt Goethe kurz zusammengefaßt, und: „Das Alte besteht aus lauter Gegenwart der Vergangenheit, die Jugend aus Gegenwart der Zukunft“, wie wir früher schon vernahmen, Jean Paul.

Und doch liegt für die Größe und Macht des dramatisch-musikalischen Werks „Tristan und Isolde“ eine unzweifelhafte Erfolgsbürgschaft schon jetzt vor. Ein Theaterpublikum, freilich der gebildetsten eines, hat gesprochen, zu wiederholten Malen, laut, unzweideutig, sympathisch, aus warmem Herzen.

VII.

Rückblick.

„Nur wer das Bedürfniß der Liebe kennt, erkennt daſſelbe Bedürfniß in Anderen. Mein von der Muſik erfülltes künſtleriſches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieſes Bedürfniß auch in der Kunſtwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abſtoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus verletzt und aus dieſer Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte.“

So lautet ein bedeutſames Bekenntniß unſers Dichters aus früherer Zeit, aus der Zeit, wo er eine neue, die entſcheidende Bahn ſeiner Anſchauungen und ſeines ganzen Schaffens beſchritt, wo ihm der Stoff des „Fliegenden Holländers“ entgegentrat, wo er ihn künſtleriſch geſtaltete.[38])

Das große Thema der Liebe wurde vom Dichter mit und in diesem Werke zuerst erfaßt, der ersten Blüthe aus einem uralten Mythos, wie ihn der dichterische Volksgeist empfangen, in sich aufgenommen und weiter ausgebildet hat. Die Gestalt des fliegenden Holländers ist die vom hellenischen Alterthum überkommene Erscheinung des nach Ruhe aus den Lebensstürmen, nach der Heimat, nach dem Weibe sich sehnenden, auf den Wogen umhergetriebenen Dulders Odysseus, dann diejenige des zu rastlosem Umherirren verdammten ewigen Juden, dem keine Hoffnung auf irdische Erlösung und nur die Sehnsucht nach dem Tode übrig bleibt. Mit einem neuen Geiste durchdrang das Volk der mittelalterlichen Zeit die sagenhafte Ueberlieferung: es schuf jene Gestalt des Mannes, dem, zur ruhelosen Fahrt auf den Wellen des Weltmeers als Strafe übermüthiger Kühnheit verurtheilt, die Erlösung durch sich selbst versagt ist, nicht aber die andere: durch das liebende, opferfreudige Weib, das ersehnte, geahnte, noch unklar vor dem Blick schwebende Weib der Zukunft. Dies war das erste Volksgedicht, das unserm Dichter, wie er von sich aussagt, tief in das Herz drang und ihn als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte, — nach vielen Bildungsmühen, die keinem bedeutenden Geiste geschenkt werden, der erste sichere Schritt auf dem erstrebten, bewußtvoll gewonnenen und betretenen neuen Felde. Die Form

der — wenn auch theilweise noch unvollkommeneren — Dichtung aber sah er sich vom Stoffe insoweit angewiesen, als er ihm zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, wie das bei jeder seiner nachfolgenden Schöpfungen der Fall, und er durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst sich die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte.

Die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten, nicht der modern-frivolen Sinnlichkeit entsprossenen Liebe, der Grundzug der Tannhäuser-Sage, erscheint im „Tannhäuserwerke" Wagner's zu jener Höhe gestaltet, aus welcher wir das Drängen und Wesen des nach Befriedigung unendlichen Liebesvermögens trachtenden Mannesherzens als ein solches erkennen, das, von den Anschauungen und Satzungen der Einseitigkeit unverstanden, ja, verdammt, zum Kampfe kühn herausfordernd, selbst da, wo es zu irren scheint, wo es von Begierde nach Genuß taumelt und von Genuß nach Begierde verschmachtet, der Erreichung des höchsten Ideals zueilt und, nach Erlösung ringend, für diese Welt untergeht, aber nur, um im Lichtquell der reinsten Liebe jene durch eigene Leiden und durch Opferung des reinen Weibes gewonnene Erlösung zu finden, — des Weibes, das als Himmelsstern den Weg nach Oben wies.

Die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe,

inneren Motiven entwickelt. Die entſcheidende Kataſtrophe geht hier ohne den mindeſten Zwang aus einem lyriſch-poetiſchen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht, als die der verborgenſten innern Seelenſtimmung in einer Weiſe zur Entſcheidung treibt, daß ſelbſt die Form dieſer Entſcheidung dem rein lyriſchen Elemente angehört. — Das ganze Intereſſe des „Lohengrin" beruht auf einem alle Geheimniſſe der Seele berührenden innern Vorgange im Herzen Elſa's: das Beſtehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach ſeinem Woher? ab. Aus der innerſten Noth des weiblichen Herzens ringt ſich dieſe Frage wie ein Schrei los und — der Zauber iſt verſchwunden. —

War nun dem Dichter ſo, wie wir ſahen, das Weib in Elſa begegnet, ſo mußte auf dem Wege zum Schacht des uralten deutſchen Mythos dieſes ihn den jugendlich ſchönen Menſchen in der Fülle und Friſche unmittelbarſter Kraft, in der reinſten, von allem Konventionellen losgelöſten Erſcheinung und Kundgebung finden laſſen, den männlich verkörperten Geiſt „der ewig und einzig zeugenden Unwillkür": — die Geſtalt Siegfried's, jene Geſtalt, die mit dieſer auf ſich ruhenden zwingenden Thatkraft und Siegesfreudigkeit das Weib — Brünnhilde — erweckt. Dieſem Weibe iſt die Sendung beſchieden, als durch ihn wiſſend ge-

Unſerm im Tode vereinten liebenden Paare aber möge mit dem Dichter, der zugleich Vollender des Gottfried'ſchen Epos[41]), angeſichts unſers deutſchen Geſanges und in Beziehung auf ihn, der Nachruf gelten:

Wie iſt nun eure Wohnung rein,
Wie mag es bei euch ſtille ſein!
Hier oben aber in der Welt,
Die ihr verworrenes Urtheil fällt,
Seid frommen Dichtern anbefohlen,
Die eure Sache unverhohlen
Und reinigend, indem ſie rühren,
Vor allem Volke mögen führen: —
Geläutert hier in Schmerzensfluthen,
Gebadet in der Dichtung Gluthen,
Rein, gleich der Treue Bild, dem Golde,
Auf ewig Triſtan und Iſolde!

* * *

Man ſuche in unſerer Zeit „der abſterbenden dramatiſchen Begabung", wie Hettner ſie richtig bezeichnet, ein Dichterwerk ſeiner Art, das ſich dem dramatiſch-muſikaliſchen Triſtanwerke Richard Wagner's an die Seite ſtellen könnte. Epigonenthum in pygmäenhafter Geſtalt, trotz aller Geſpreiztheit, mit wenigen Ausnahmen, wenigen Oaſen in der Wüſte, — ringsum: im

recitirenden Drama, in der dramatiſchen Muſik; Nachahmung und Verwäſſerung. Hier — man muß es erkennen, ohne Apologet zu ſein — Urſprünglichkeit, ſubſtantieller Gehalt, Charakter, Tiefe, Einheit, Reife des Gedankens, der Form: — ein ganzes Werk, von wahrer Schönheit, von ſchöner Wahrheit, von edler Größe.

Und wenn Wagner dieſes ſein Triſtandrama eine „Handlung" nennt, ſo dürfen wir es mit Berechtigung eine ächte „That" des deutſchen Geiſtes nennen.

Anmerkungen.

1) Von der Hagen, „Minneſinger", 1838. Bd. 4, S. 562.

2) Koberſtein, Grundriß der Geſchichte der deutſchen National-Literatur, Bd. 1, S. 206.

3) Sir Tristrem, a metrical Romance of the thirtent century by Thomas of Erceldoune called the Rhymer (altengliſches Triſtangedicht in drei Geſängen), Edinburgh 1811 (3. ed.) Introd. p. XXIII. ff. — E. v. Groote, Einleit. zu ſeiner Ausgabe von Gottfried's von Straßburg Triſtan, 1821, S. XXXVII. — Von der Hagen, Minneſinger, 4, S. 565—568.

4) Groote a. a. O. S. 404, 514.

5) Francisque Michel, Tristan, recueil de ce qui reste de poëmes relatifs à ses aventures. Londres 1835. Tom. I, p. 143, 144. Tom. II, p. 165—167. — V. d. Hagen a. a. O. S. 583, 578. — San-Marte „Die Arthurſage", (1842) S. 64.

6) Raynouard, Choix des poésies originales des Troubadours, Tom. II, p. 295, 316. — Michel a. a. O. Tom. I, p. III, p. LXXX, LXXXI.

7) Mone, Einleit. zu Groote's Triſtan, S. VIII, IX.

8) Histoire littéraire de la France, Paris 1820, herausg. von der Académie des Inscriptions et belles Lettres, Tom. XV.

9) Von der Hagen a. a. O. S. 571, 572, wo auch die bezügliche Literatur. — Groote a. a. O. S. XXXIX — LXI. — Michel a. a. O. Vol. I, p. XXVIII — XXX. — Hagen und Büſching, Buch der Liebe (1809) S. XVI.

10) Vergl. auch Buch der Liebe, S. XX. Morgenblatt 1821, Nr. 24, 25, 28, 29, 32, 33.

11) Minneſinger a. a. O. S. 572, 576. S. 564, 565. — Elphinstone, An Account of the Kingdom of Caubul, London

1815, p. 185. Ueberſetzung von Friedr. Rühs, Weimar 1817, Bd. 1, S. 292.

12) Minneſinger, S. 584 f., S. 587, 588. — Hagen's und Büſching's lit. Grundriß zur Geſchichte der deutſchen Poeſie, Berlin 1820, S. 130.

13) Hans Sachs' Werke Bd. 2, B. 2. Büſching's Auszug (Nürnberg 1816—1819) II, S. 278.

14) Minneſinger S. 588, 589.

15) In dem alten Liede der Marie von Frankreich vom Geißblatt (Lai du Chèvre-feuille), aus dem Anfange des 12. Jahrh., vergleicht Triſtan ſich und Iſolde dem Baume, an dem das Geißblatt hinaufrankt und unzertrennlich ſich mit ihm verbindet, ſo daß ſie, getrennt von einander, ſterben.

Mès Ki puis les volt désevrer,
Li codres muert hastivement,
Et li chèvre-foil ensemblement.

Roquefort, poësies de Marie de France, I, 388. Michel a. a. O. II, p. 144.

16) Von E. v. Groote, 1821; von der Hagen (Gottfried's von Straßburg Werke, 1823, Bd. 1); Maßmann, 1843.

35) Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, Bd. 1, S. 10 ff.

36) Terpsichore, 2. Bd. Werke (zur schönen Literatur und Kunst) Bd. 20, S. 124, 125.

37) Ueber Helden, Heldenverehrung ꝛc. Deutsch von Neuberg, S. 147, 196.

38) Vorwort zu „Drei Operndichtungen" (Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), 1852, S. 58 ff.

39) Dramaturgie, 15. Stück. (Werke, Bd. 7, S. 65.)

40) Simrock, im Schlußwort zu seiner Uebertragung von Gottfried's von Straßburg Gedicht, S. 396, 397.

41) Hermann Kurtz, S. 582.

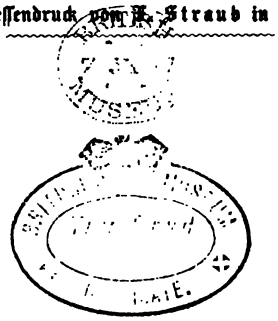
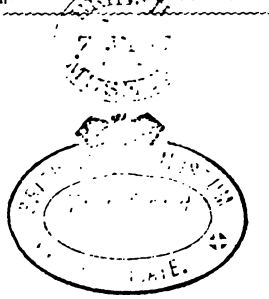
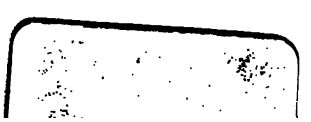
Berichtigungen.

Bei der Unthunlichkeit für den Verfasser, die letzte Korrektur selbst zu besorgen, ergeben sich folgende Verbesserungen:

Es ist zu lesen und zu berichtigen:

S. 6 letzte Zeile v. unten: Volksthümlichkeit statt: Volkseigenthümlichkeit.
S. 8 Z. 8 v. oben: romanischen statt: romantischen.
S. 29 Z. 6 v. unten: im statt: ein.
S. 32 Z. 4 v. oben: weist statt: wirft.
S. 56 Z. 2 v. unten: Den statt: Der.
S. 63 Z. 6 v. oben: ihn statt: ihm.
S. 64 Z. 13 v. oben: dem statt: den.
S. 79 Z. 8 v. unten muß das Wort „man" wegfallen.
S. 89 Z. 4 v. oben: eilften statt: eilfen.
S. 112 Z. 2 v. unten: Zauberin statt: Zauberei.
S. 146 Z. 3 v. oben: wem statt: wenn.
S. 149 Z. 6 v. unten: Dräuen statt: Träuen.
S. 181 Z. 10 v. unten: Munde statt: Wunde.
S. 186 Z. 8 v. oben: Heroenthum statt: Herrenthum.
S. 192 Z. 7 v. oben: musica statt: mussica.
„ „ Z. 15 v. oben muß das Wort in wegfallen.
S. 206 Z. 4 v. unten: auch statt: auf. Desgleichen S. 211 Z. 5 v. oben.
S. 210 Z. 9 v. oben ist das Wort sollte nach dem Worte sein einzufügen.
S. 212 Z. 4 v. oben: zuschneide statt: zuschneidet.

Schnellpressendruck von F. Straub in München.



Schnellpressendruck von F. Straub in München.